



**А. С. РЫЖИНСКИЙ**

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru*

## **Хоровая музыка в творчестве Ханса Вернера Хенце**

Хоровая музыка Ханса Вернера Хенце (1926–2012) занимает особое положение не только в наследии композитора, но и в истории западноевропейской хоровой музыки второй половины XX века в целом. Анализируя партитуры сочинений, созданных Хенце на протяжении более полувека, автор статьи представляет комплексную характеристику содержательной и технической стороны хоровой музыки композитора. Обобщаются сведения о периодизации сочинений данной жанровой сферы, их идейной основе, определяющей выбор литературных источников, классифицируются наиболее характерные для хорового письма Хенце фактурные и артикуляционные приёмы.

Обращая внимание на органичное сочетание в хоровой музыке Хенце традиционных принципов текстурной и тембровой организации с элементами новейших техник вокального письма, автор демонстрирует уникальный для дармштадтского окружения Хенце (Л. Ноно, К. Штокхаузен) подход к созданию хоровой музыки, обеспечивающей как сохранение её многовековых традиций, так и дальнейшее развитие древнего жанра. Приёмы, использованные Хенце, не только отражают общие тенденции эволюции хоровой музыки третьей четверти XX века, но и в ряде случаев опережают их.

На основе подробного изучения специфики хорового письма в оратории «Das Floß der 'Medusa'» автор останавливается на особенностях концепции «*musica impura*» Хенце, обосновывая её влияние не только на композиционно-техническую, но и на идейно-эстетическую составляющую одного из наиболее оригинальных произведений в мировой хоровой литературе прошлого века. Отдельное внимание уделено характерным для вокальных композиций Хенце экспериментам по сочетанию в одном сочинении пения, речи и речевого пения (*Sprechgesang*), которые вслед за композиторами Новой венской школы он начал проводить ещё в 1940-х годах – одним из первых в своём поколении.

**Ключевые слова:** Ханс Вернер Хенце, Луиджи Ноно, Карлхайнц Штокхаузен, хоровая музыка, послевоенный авангард, музыка и слово, фактура, тембрика.

*Для цитирования / For citation:* Рыжинский А. С. Хоровая музыка в творчестве Ханса Вернера Хенце // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 46–60. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.046-060.

**ALEXANDER S. RYZHINSKY**

*Gnesins' Russian Academy of Music, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru*

## **Choral Music in the Works of Hans Werner Henze**

The choral music of Hans Werner Henze (1926–2012) holds a special place not only in the composer's overall legacy, but also in the history of Western European music of the second half



of the 20th century. Having analyzed the scores of musical works composed by Henze during the course of over half a century, the author of the article presents a complex characterization of the content-based and technical sides of the composer's choral music. Generalizations are given about the periodization of the compositions pertaining to the present genre sphere, their idea-related basis, which determines the choice of literary sources, and classification is presented of the textural and articulation techniques most characteristic for Henze's choral writing. Giving due attention to the organic combination in Henze's music of traditional principles of textural and timbral organization with elements of the newest techniques of vocal writing, the author demonstrates a unique approach for Henze's Darmstadt surroundings (Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen) towards the creation of choral music which provides for both the preservation of its age-old tradition and the further development of this historically ancient genre. The techniques used by Henze not only reflect the general tendencies of evolution of choral music in the third quarter of the 20th century, but in a number of cases forestall them.

On the basis of this kind of study of the specific features of choral writing in the oratorio "Das Floß der 'Medusa'" the author rests upon the particularities of Henze's conception of "musica impura," substantiating its influence not only on the technical compositional, but also on the ideal-aesthetic component of one of the most original compositions in world choral musical literature of the previous century. Special attention is paid to the experiments characteristic of Henze in combining in one composition singing, speech and speech-like singing (Sprechgesang), which following the composers of the Second Viennese School he began incorporating back in the 1940s – being one of the first composers in his generation to do so in his music.

Keywords: Hans Werner Henze, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, choral music, postwar avant-garde, music and text, texture, timbre.

**В** западноевропейской хоровой музыке второй половины XX века сочинения Ханса Вернера Хенце (1926–2012) занимают особое положение, выделяясь не только жанровым разнообразием, элитарностью привлекаемых литературных источников, удивительной целостностью гуманистической эстетики композитора, но и уникальным сочетанием традиционных и новаторских приёмов хорового письма, получивших распространение в сочинениях композиторов послевоенного авангарда. К хоровой музыке Хенце обращался на протяжении всего творческого пути. Так, уже среди первых работ композитора можно обнаружить целый ряд сочинений для хора: цикл «Пять мадригалов» на слова Франсуа Вийона (1947), пьесы для хора и инструментального ансамбля

«Wiegenlied der Mutter Gottes» («Колыбельная Богородицы», 1948), «Chor gefangener Trojer» («Хор пленных троичанцев», 1948). Хоровые сочинения стали и последними работами мастера – это вокально-инструментальные опусы «Elogium musicum» (2008), «Opfergang» (2010), «An den Wind» (2012). Помимо вышеперечисленных работ значительное число хоровых опусов было написано композитором в 1960-е годы, после переезда в Италию. Таким образом, в рамках творческого пути композитора можно выделить три основных периода создания хоровой музыки:

#### *Ранний период (1947–1948)*

– Цикл «5 мадригалов» для хора и 11 инструментов на тексты Ф. Вийона (1947);

– «Chor gefangener Trojer» («Хор пленных троянцев») для хора с оркестром на текст И. В. Гёте (1948);

– «Wiegenlied der Mutter Gottes» («Колыбельная Богоматери») для хора мальчиков и инструментального ансамбля на текст Лопе де Вега (1948);

#### *Средний период (1962–1968)*

– Кантата «Novae de infinito laudes» («Новые похвалы бесконечному») для солистов, хора и оркестра на тексты Дж. Бруно (1962);

– «Cantata della fiaba estrema» («Кантата о последней сказке») для сопрано, хора и 13 инструментов на текст Э. Моранте (1963);

– «Lieder von einer Insel» («Песни с острова») для хора и 7 инструментов на текст И. Бахман (1964);

– Концерт для инструментов и голосов «Musen Siziliens» («Музы Сицилии») для хора с инструментальным ансамблем на тексты Вергилия (1966);

– Оратория «Das Floß der ‘Medusa’» («Плот “Медузы”») для чтеца, солистов, хора и оркестра на либретто Э. Шнабеля (1968);

– Три нравоучительные пьесы для хора «Moralities» («Моралите») на текст У. Х. Одена по мотивам басен Эзопа (1968);

#### *Поздний период (1997–2012)*

– Симфония № 9 на текст Г. Трайхеля по роману А. Зегерс «Семь крестов» (1997);

– «Elogium Musicum» («Музыкальная эпитафия») для хора и оркестра на текст Ф. Серпы (2008);

– Цикл «Три сонета» (из музыки оперетты «Gisela») на тексты К. Лерерта (2011);

– «Opfergang» («Жертвоприношение») на текст Ф. Верфеля (2010);

– Музыка к Празднику Пятидесятницы «An Den Wind» («К ветру») на текст К. Лерерта (2012).

Отметим здесь, что и в промежутках между указанными периодами создания хоровых сочинений Хенце постоянно обращался к ресурсам хоровой фактуры при работе над произведениями для музыкального театра, начиная с «Das Wundertheater» («Театр чудес», 1949) и «Ein Landarzt» («Сельский врач», 1951), заканчивая опереттой «Gisela» (2010), три хоровых сонета из которой впоследствии были изданы отдельным циклом «Drei Sonneten» (2011).

Среди композиторов своего поколения Хенце выделялся отсутствием интереса к различного рода монтажах словесной основы хоровых сочинений. За исключением «Das Floß der ‘Medusa’» («Плот Медузы»), практически все сочинения созданы либо на фрагменты отдельных классических или современных литературных произведений, либо на специально подготовленные для композитора тексты (например, цикл «Moralities», либретто которого было написано У. Х. Оденом для Хенце на основе басен Эзопа, или латинский текст «Elogium musicum», созданный для композитора профессором-латинистом Ф. Серпой). Однако тематическая направленность привлекаемых текстов существенно отличает сочинения трёх периодов хорового творчества композитора. Так, разочарование в прошлом своей семьи, чувство стыда за участие в «Hitlerjugend» [1, с. 102–103], поиск собственного места в разрушенной войной Германии вызывают в конце 1940-х годов отклик в созвучных строках И. В. Гёте, описывающих поражение троянцев в «Chor gefangener Trojer»<sup>1</sup>, а также обращение к сакральным образам стихотворения Лопе де Вега в «Wiegenlied der Mutter Gottes».

Переезд в 1961 году в Рим обуславливает интерес к итальянскому языку, литературному наследию этой страны,



относящемуся не только к Античности (Вергилий) и Возрождению (Дж. Бруно)<sup>2</sup>, но также и к современности (Э. Моранте). Однако уже в 1967 году намечается переход к социальной тематике, что приводит к появлению яркого образца политического ангажемента в творчестве Хенце – оратории «Das Floß der 'Medusa'». Несмотря на то, что это сочинение не содержало прямых намёков на напряжённую международную политическую обстановку второй половины 1960-х годов, посвящение оратории памяти погибшего в 1967 году Эрнесто Че Гевары<sup>3</sup> привлекло к премьере сочинения повышенное внимание и даже привело к срыву концерта со стороны реакционно настроенной публики [12, S. 51]. В этом немалую роль сыграл и факт выступления композитора в ряды Итальянской коммунистической партии, что наложило негативный отпечаток в западных странах на восприятие и последующих сочинений Хенце. До сих пор, как пишет британский музыковед Ч. Олвис (Ch. Alwes), «композитор [Хенце. – A. P.] в большей степени печально известен поддержкой левых марксистских взглядов, нежели своей музыкой» [4, p. 233].

Тем не менее, в отличие от своего коллеги по Дармштадтским летним курсам Новой музыки и по Итальянской коммунистической партии Луиджи Ноно, Хенце отказывается в оратории от использования исторических документов, отчётливо обозначающих его политическую позицию. Эрнст Шнабель создал либретто оратории на основе свидетельств Александра Коррера и Анри Совиньи – очевидцев произошедшего в 1816 году крушения фрегата «Медуза», включив в работу также фрагменты «Божественной комедии» Данте на итальянском языке и книги Паскаля «Мысли» в переводе на немецкий язык. Тем не ме-

нее, обращение к истории «Медузы», которая, благодаря живописному полотну Теодора Жерико, сегодня ассоциируется в том числе и с протестами художественной общественности Франции против власти коррумпированных чиновников, ответственных за мучительную гибель сотен ни в чём не повинных людей, отчётливо обозначило произошедшие перемены художественной позиции Хенце. Причин тому, что они совпали именно со второй половиной 1960-х годов, несколько. Во-первых, это отмеченное выше влияние происходивших политических катаклизмов, будь то военный переворот в Греции (апрель 1967 года) или убийство немецкого студента-пацифиста Бенно Онезорга в Берлине (июнь 1967 года); во-вторых, не будем забывать и о влиянии Карла Амадеуса Хартмана, внезапная смерть которого в 1963 году заставила Хенце по-новому взглянуть на вдохновлявшие его учителя и старшего друга социалистические идеи. И, наконец, в-третьих, в 1967 году композитор открыто выражал чувство солидарности со своими притесняемыми в других странах коллегами: с разницей в несколько месяцев были заключены под стражу выдающийся греческий мастер Микис Теодоракис и известный корейский композитор Исан Юн.

Именно в эти годы Хенце, отталкиваясь от понятия «*roesia impura*» Пабло Неруды [11, p. 5], формулирует концепцию «*musica impura*», преследующую своей целью, по словам Р. Туа (R. Тоор), создание музыки, «стиль которой намеренно неоднороден, поскольку разные стили необходимы для отражения разных социальных слоев или различных идеологий» [15, p. 473]. Отметим здесь, что уже в конце 1940-х – начале 1950-х годов Хенце тяготел к эклектике, противопоставляя свои сочинения, в которых сочетались



додекафонная техника и тональное мышление, творчеству таких активных пуристов, как К. Штокхаузен и П. Булез. По словам Й. Брокмайера (J. Brockmeier), «то, что в ранней юности задумал Хенце, – это открытая плюралистическая звуковая Вселенная. В ней слои музыкальных материалов из разных времён и миров пересекаются с техникой авангарда и обогащают друг друга в столь же разомкнутом воображении и аффективном пространстве – нашем музыкальном сознании. Это эстетика, которая не только не отходит от исторической глубины европейской музыки и её культурных ценностей, а также от вездесущего опыта этой глубины в нашем современном сознании, но и использует его как важный ресурс для её [европейской музыки. – А. Р.] новых конструкций» [5, S. 11].

Таким образом, то, о чём пишет Брокмайер, позволяет рассматривать проявление концепции «*musica impura*» Хенце не только на уровне собственно музыкальной композиции, но также и на уровне эстетики композитора, открыто противостоящей принципам «*pure art*». Следовательно, если, к примеру, М. Соломос пишет о сочинениях одного из главных деятелей послевоенного авангарда Я. Ксенакиса, что «его [Ксенакиса. – А. Р.] музыка в общем далека от какой-либо формализации» [10, р. VI], то с ещё большим основанием можно говорить об этом в отношении даже таких додекафонных хоровых пьес Хенце, как «*Chor gefangener Trojer*» и «*Wiegenlied der Mutter Gottes*». Композитор подчёркивал, его музыка «не хочет быть абстрактной, она не хочет быть чистой, она запятнана слабостями, недостатками и несовершенствами» [14, S. 205]. Это особенно заметно, когда речь идёт и о таком важнейшем для хоровой музыки аспекте, как взаимодействие словесного и музыкаль-

ного рядов. Если современники Хенце Д. Лигети и М. Кагель, творчество которых, как указывал сам композитор, ему было малоинтересно<sup>4</sup>, уходили от традиционной трактовки литературного текста как структурной и смысловой основы вокального сочинения, то Хенце, напротив, сохранял не только структурную зависимость музыки от слова, но, прежде всего, настаивал на смысловой определённости литературного текста, что обуславливало минимизацию литературных источников сочинения и избираемых вербальных языков. Пожалуй, единственным случаем, когда Хенце в хоровом сочинении согласился не только на многосоставность литературной основы, но и на её полиязычие, явилась оратория «*Das Floß der 'Medusa'*», созданная в содружестве с либреттистом Э. Шнабелем. Однако в отличие от полиязычных экспериментов Ноно, преследовавших целью пересечение семантических полей нескольких литературных источников, для Хенце и его либреттиста было важнее подчеркнуть различие словесных рядов разделением концертной сцены на два мира – мир живых и мир мёртвых. Если для мира живых Хенце и Шнабель используют текст либретто на немецком языке, то для мира мёртвых введены тексты Данте из «Божественной комедии» на итальянском языке. Переход певцов из одной части сцены в другую сопровождается сменой и вербального ряда. Любопытно, как подобный «литературно-лингвистический проект» оратории обуславливает и сочетание германоязычных и италоязычных слов в тех хоровых партиях, которые поручены умирающим персонажам.

В ряде случаев в оратории композитор использует фонемные секции как выразительный приём, символизирующий смерть героев. Применение элементов фонемной композиции в данном случае



объясняется, по мнению П. Петерсена, тем, что «у умирающих и отчасти и у тех, кто ещё жив, наблюдается потеря артикуляционной способности» [12, S. 62]. Кроме того, подобные фрагменты подтверждают свидетельство Э. Шнабеля о первоначальной идее поручить хору мёртвых в оратории исключительно фонемный материал: «Для этих мертвецов мы хотели сначала избрести синтетический язык или смесь слов и фраз из нескольких иностранных языков, но опасения, что совершенно бессмысленный язык опустошит, лишит человечности хоровое пение, привели меня к другому решению <...> Поиск привёл меня к “Божественной комедии” Данте – к чистому языку мёртвого царства» [Ibid., S. 56].

Опознаваемость словесного текста внутри хорового сочинения для Хенце важна вне зависимости от того, понимает или нет аудитория определённый язык. Так, создавая музыкальный мемориал «Elogium musicum» в память о своём друге, Хенце, безусловно, не рассчитывал на его буквальную постижимость слушателями. Однако, как и в случае с «Das Floß der ‘Medusa’», для композитора приоритетной стала особая звуковая аура стиха: будь то итальянский текст «Божественной комедии» Данте, вызывающий ассоциации с путешествием героев по загробным мирам или текст на латыни Ф. Серпы, звучание которого ассоциируется с колоритом заупокойной службы.

В целом, характеризуя тематику позднего хорового творчества композитора, можно говорить о двух её основных составляющих:

1) политический ангажемент, нашедший продолжение в Симфонии № 9 – сочинении, которое наряду с «Il canto sospeso» Ноно и «A Survivor from Warsaw» Шёнберга, можно рассматривать в качестве ярчайших примеров воп-

лощения темы сопротивления фашизму в музыке<sup>5</sup>;

2) экзистенциальная тематика, преобладание которой в сочинениях 2008 – 2012 годов во многом связано со смертью близкого друга Хенце – Фаусто Морони.

Тем не менее, вне зависимости от принадлежности произведений к какой-либо тематической группе, между хоровыми сочинениями Хенце, созданными в различные периоды его творчества, существуют глубинные взаимосвязи, обусловленные типичной для музыки композитора атмосферой романтического двоемирия – противопоставления и даже в некоторых случаях откровенного противостояния героя и враждебного ему окружающего мира. Это противопоставление можно услышать не только в «Das Floß der ‘Medusa’» и в Симфонии № 9, но также и в хоровых сценах «Das Wundertheater» и «Ein Landarzt», в монологе капитана из третьей части «Moralities», в песне Мериса, поющего в изгнании песню о своей родине в «Musen Siziliens», в противостоянии Фаусто и циркад в третьей части «Elogium musicum».

Несмотря на то, что композитор почти не объединял в одном сочинении тексты на разных языках, он и не использовал исключительно германоязычные вербальные ряды. В его хоровом наследии мы встречаемся с сочинениями на итальянском, английском языках и латыни. При этом вне зависимости от выбора литературного первоисточника одной из основных своих задач композитор ставил отчётливую передачу содержания текста слушателю, что обуславливало характерные для хорового письма Хенце фактурные приёмы. Среди них основополагающее значение имели такие традиционные виды изложения, как аккордовая фактура и монофония. Они встречаются не только в ранних хоровых произведениях, но и

в «итальянских» кантатах, в оратории «Das Floß der 'Medusa'», в поздних сочинениях композитора. С одной стороны, эти фактурные виды в совокупности с преобладающей силлабикой в максимальной степени призваны донести смысл слов до аудитории, с другой – и в аккордовом изложении, и, конечно, в монофонии заметно желание композитора продлить «эпоху мелодии» в современной музыке. Отсюда неудивительно то, что к одноголосному виду хора Хенце постоянно возвращается, начиная с «Wiegenlied der Mutter Gottes», заканчивая четвёртой частью «Elogium musicum». Сочетанием унисонной (октавной) хоровой фактуры и аккордового изложения отмечены большая часть строф кантаты «Novae de infinito laudes», где практически нереальная для композитора задача художественного прочтения текстов научных трактатов Джордано Бруно блестяще решена в виде своеобразного научного диспута, где вокальные соло (в исполнении солистов или унисонов хоровых партий) чередуются с хоровыми *tutti*, подобно тому, как аргументированная мысль ораторов приводит к заключениям, утверждаемым всем собранием<sup>6</sup>.

Вместе с приоритетом аккордового и монофонического изложения хоровые партитуры Хенце с первых его опусов отличает и штриховая детализация. Композитор практически в каждом сочинении применяет сопоставление двух традиционных вокальных штрихов – *legato* и *staccato*. При этом последний штрих применяется композитором чаще всего для более отчётливой артикуляции слова в рамках тончайшей нюансировки. Случаи наложения двух штрихов также нередки (первый подобный случай встречается в кантате «Novae de infinito laudes»), будучи связаны с задачами функционального разделения голосов внутри гомофонно-гармонического из-

ложения или со стремлением выделить важные по смыслу слова при отсутствии единого слогового ансамбля в хоре.

Одна из особенностей хорового письма Хенце – оперирование антифонами партий женской и мужской групп хора. Возможности антифонов используются разнообразно: чередование пар бас – тенор и альт – сопрано может открывать сочинение («Chor gefangener Trojer»), но также применяется и как средство фактурной динамизации («Novae de infinito laudes», «Moralities», «Musen Siziliens», «Elogium musicum», «An den Wind»). В редких случаях выбор мужской или женской групп хора может быть вызван сюжетной ситуацией (подобные примеры можно встретить в оратории «Das Floß der 'Medusa'»), но такое буквальное отражение содержания литературного текста для Хенце в целом не характерно, что подтверждает, в частности, «Cantata della fiaba estrema», где стихотворный диалог между влюблёнными не предполагает точного соотнесения со звучанием соответствующих групп хора.

В сравнении с аккордовой, монофонической, антифонной фактурами ресурсы гомофонно-гармонического изложения Хенце использует сравнительно редко. Наиболее характерно для его партитур развёртывание мелодического рельефа солиста (солирующей хоровой партии) на фоне поющего без слов хора. Также типичны примеры уподобления хора оркестру с выделением основной мелодии и ритмизованного аккомпанемента (пример № 1).

Начиная с кантат 1960-х годов, Хенце организует хоровую ткань чередованием аккордовой (реже монофонической) фактуры и имитационного или *quasi*-имитационного изложения. Как правило, композитор, сохраняя в респите ритм пропосты, меняет интонационный про-



## Пример № 1

Х. В. Хенце. «Moralityes», часть 1,  
такты 156–159

филь темы или имитирует лишь её начальный мотив (пример № 2). Сама идея подобного фактурного контраста могла быть позаимствована Хенце из хоровых сочинений Шёнберга, Веберна и Даллапикколы, которые композитор активно изучал после того, когда впервые их услышал под управлением Г. Шерхена в 1953 году (см.: [8, S. 223]). Вместе с тем важную роль сыграл и глубокий интерес Хенце к жанру мадригала. Неслучайно, впервые сопоставление различных по функциональному типу фактур применено в кантате «Novae de infinito laudes», где выбор основных видов изложения (одноголосие на фоне инструментального аккомпанемента, чередующееся с аккордовыми и имитационными строфами) и инструментария (введение в состав ансамбля двух лютней) создаёт аллюзию на звучание мадригала последней четверти XVI века – времени написания Джордано Бруно текстов, состав-

вивших основу сочинения.

Обращение Хенце к ресурсам имитационной полифонии в 1960-е годы связано и с заметным уже в ранних опусах композитора стремлением к гибкой смене текстурных уплотнений и разряжений, а также с интересом к формированию фактурных диагоналей, получивших

распространение не только в сочинениях А. Шёнберга и Л. Даллапикколы, но и в раннем хоровом творчестве его коллег по Дармштадту – К. Штокхаузена и Л. Ноно. Начиная с кантаты «Novae de infinito laudes», последовательное вхождение голосов в состав аккорда, аналогичное тому, что использовал Шёнберг в начале заключительного хора оратории «Gurre-Lieder», встречается почти во всех сочинениях Хенце. В редких случаях фактурные диагонали сопровождают и дополнительные выразительные приёмы. Например, в оратории «Das Floß der 'Medusa'» (№ 13, такты 1–5) композитор применяет красочный эффект – в окончании хоровой диагонали певцы хора внезапно закрывают рот, не прекращая интонирование звуков аккорда.

Обращает на себя внимание тот факт, что фактурные диагонали встречаются не только в хоровой, но и в оркестровой тка-

ни. Так, в заключительном разделе «Cantata della fiaba estrema», в тактах 333–337, трио деревянных духовых вслед за арфой формирует общий аккорд посредством своеобразного «арпеджио» – последовательным подключением составляющих аккорд тонов (пример № 3).

## Пример № 2

«Novae de infinito laudes»,  
часть 6, такты 8–15



## Пример № 3

«Cantata della fiaba estrema»,  
такты 333–337

Фактурные диагонали в партитурах Хенце являются и результатом формирования политембровых мелодических линий большого диапазона, характерных для сочинений Ноно 1950-х годов («Liebeslied», «Il canto sospeso»). Сходство фактурного решения хоровых сочинений двух композиторов свидетельствует не только о влиянии сочинений Ноно на эволюцию хорового письма Хенце, но и об общих истоках хорового творчества двух мастеров, лежащих в темброфактурных экспериментах композиторов Новой венской школы. В частности, отталкиваясь от заложенной в технике *Klangfarbenmelodie* (в версии Веберна) идеи формирования единой мелодической линии из нескольких тембровых сегментов, Ноно в 1950-е и Хенце в 1960-е годы образовывали мелодические линии в своих хоровых сочинениях последовательным подключением партий в восходящем или нисходящем порядке, выстраивая таким образом вокальную мелодию диапазоном в три (!) октавы.

Внимательное изучение хоровых партитур Ноно обусловило и внедрение в сочинения Хенце политембровой стерео-монодии – типичного для вокального письма итальянского композитора вида музыкальной текстуры, «характеризующейся не только участием в её построении различных тембров, но и высокой мобильностью каждого тона, постоянно

меняющего окраску звучания» [2, с. 241]. Тембровая мобильность тонов мелодии в сочинениях Хенце, как и в партитурах Ноно, достигается путём образования унисонов между партиями.

Понятно, что интерес к построению мелодических диагоналей влиял и на механизмы взаимодействия слова и музы-

ки. Как уже было отмечено выше, для Хенце ясное восприятие слова в хоровой музыке являлось приоритетной задачей, поэтому ситуация распада слова на слоги и, тем более фонемы, в целом для его хорового письма нехарактерна. Тем не менее, в редких случаях внутри диагонального изложения Хенце прибегал к последовательному представлению слогов одного слова хоровыми партиями (см. «*Novae de infinito laudes*», часть 5, такты 30–32).

Среди иных новаций хорового письма, встречаемых в сочинениях Хенце и его современников, назовем следующие:

1. *Играющий на ударных инструментах хор*. Хенце в кантате «*Novae de infinito laudes*» предписывает партии басов *ad libitum* исполнение определённого ритмического рисунка на кроталах, тамбуринах, кастаньетах; спустя четыре года подобный приём использует и Я. Ксенакис в музыкальной трагедии «*Oresteia*».

2. *Глиссандо*. Данный приём у Хенце встречается уже в одном из первых хоровых сочинений («*Chor gefangener Trojer*»), впоследствии композитор активно использует его для создания ярких театральных эффектов, например, в «*Das Floß der 'Medusa'*» – как воплощение ужасного крика команды и пассажиров во время столкновения судна с рифами; в первой части «*Moralities*» – как иллюстрацию предсмертного вопля лягушек, пожирае-



мых водяной змеёй и т. д. Отметим, что приём вокального глассандо получил большое распространение в сочинениях К. Штокхаузена («Momente», хоровые сцены гепталогии «Licht»), М. Кагеля («Anagrama», «Hallelujah»), Я. Ксенакиса («Oresteia», «Medea Senecae»);

3. *Новейшая вокальная тембрика.* В оратории «Das Floß der 'Medusa'», наиболее радикальном хоровом сочинении Хенце, композитор использовал приёмы, получившие распространение в сочинениях ведущих представителей послевоенного авангарда – свист (К. Штокхаузен «Momente», «Stimmung»), *nota ribattuta* (М. Кагель «Rrrrrr...»), пролонгация переднеязычной вибранты (К. Штокхаузен «Momente», М. Кагель «Anagrama», «Hallelujah», «Rrrrrr...»), Я. Ксенакис «Nekuia»).

Расширение приёмов хорового письма в сочинениях Хенце во многом отражает и характерные тенденции развития композиции в XX веке, связанные с максимальным сближением принципов вокальной и инструментальной артикуляции. То, что, к примеру, А. Драус (A. Draus) пишет о музыке К. Штокхаузена, с полным правом можно отнести и к сочинениям Х. В. Хенце: «Он [Штокхаузен. – А. Р.] одинаково относится и к человеческому голосу, и к инструментальным звукам, часто размывая тембровые различия между ними. Он подчёркивает “экспрессивность” инструментов, отражая особенности диалектов в специфике инструментальной артикуляции и голосовой “инструментальности”, отказываясь от семантики текста, или от использования его акустических свойств» [6, pp. 116–117].

Удивительно, но страницы хоровых партитур Хенце свидетельствуют не столько о различных влияниях, которые испытывал композитор, сколько о его

собственной изобретательности, плоды которой в дальнейшем находили применение и в сочинениях коллег. В пользу этого предположения свидетельствует и факт наличия экспериментов, которые так и остались уникальными находками немецкого композитора. Один из них – наложение в условиях аккордовой фактуры интонирования с закрытым ртом на традиционную вокализацию вербального текста. Благодаря этому приёму композитор добивался эффекта дополнительного объёма гармонического звучания при более отчётливом восприятии литературного текста в рельефных голосах. Отметим также и любопытные эксперименты по сопровождению вербального ряда в фоновых голосах соотносимыми с интонируемым или произносимым словом гласными (см. «Novae de infinito laudes», часть 1, такты 58–63) и даже согласными звуками (см. «Das Floß der 'Medusa'», № 4, ц. 6, такты 27–34).

Особо следует отметить эксперименты по сочетанию в одном сочинении пения, речи и речевого пения (*Sprechgesang*), которые вслед за композиторами Новой венской школы Хенце начал проводить ещё в 1940-х годах – одним из первых в своём поколении. Как и в сочинениях других представителей второго авангарда, в хоровой музыке Хенце предложенные Шёнбергом варианты *Sprechgesang* послужили основой для формирования комплекса вокальных приёмов, необходимых композитору для представления вербального текста в хоровой партитуре. Представим их:

1. *Декламация, свободная от конкретных предписаний звуковысотности и ритма*, встречается как в раннем творчестве – в хоровых сценах оперы «Das Wundertheater» (1948), так и в позднем – в «Elogium musicum» (2008) (пример № 4).

Пример № 4 «Elogium musicum», часть 3, такты 103–104

Score for Example 4, measures 103–104. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: (alle.) Subita silentia, pax perfecta. (geflüstert) *ppp* Subita silentia, pax perfecta. (gesprochen) *f* BASTA! (geflüstert) *ppp* Subita silentia, pax perfecta. (gesprochen) *f* BASTA! (geflüstert) *ppp* Subita silentia, pax perfecta.

2. Ритмизованная декламация, свободная от предписаний звуковысотности, применялась Хенце на всем протяжении хорового творчества, начиная с «Chor gefangener Trojer» (1948 г.) и заканчивая Симфонией № 9 (пример № 5).

Пример № 5 «Chor gefangener Trojer», такты 91–94

Score for Example 5, measures 91–94. The instruction is: "ganzer Chor alles sehr leise, schwebend und ohne die Stimme zu heben oder zu senken". The lyrics are: "Wiel-de von Ploofje? Isdihra nurkiet du? Denn ik verglieke dich diesen Grealichte. Bist du viel-".

3. Речевое пение с примерным указанием декламации особое место нашло в партитуре оратории «Das Floß der 'Medusa'» (пример № 6).

Пример № 6 «Das Floß der 'Medusa'», № 4, такты 25–27

Score for Example 6, measures 25–27. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Finisterre" and "Te - ne - ri - fe.".

4. Речевое пение с детальным указанием звуковысотности получило большее распространение в среднем («Das Floß der 'Medusa'») и в позднем творчестве Хенце (Симфония № 9, «Opfergang») (пример № 7).

Пример № 7 «Opfergang», такты 598–600

Score for Example 7, measures 598–600. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Er ver - wun - det das Hünd - lein!".

Помимо использования общепринятой в третьей четверти XX века нотной графики для обозначения различных уровней *Sprechgesang* Хенце в своих последних сочинениях применяет собственную трехлинейную запись для партий речевого хора. В отличие от Кагеля, использовавшего запись речевых партий между двух линеек – нижней (*sehr tief*) и верхней (*sehr hoch*), Хенце наряду с верхним и нижним уровнями вводит ещё и средний регистровый уровень, позволяя точнее сообщать исполнителям не только направление интонации, но и степень тесситурного напряжения (пример № 8).

Пример № 8 «Gisela», сцена 4, такты 901–904

Score for Example 8, measures 901–904. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Er - schüt - te - run - gen uns - rer eu - ro - pä - i - schen Er - de!".

Таким образом, хоровые сочинения Хенце, составляющие значительную часть его музыки, с одной стороны, сохраняют верность многовековым традициям, с другой – демонстрируют стремление к расширению комплекса выразительных средств, затрагивающее основополагающие для хоровой музыки проблемы (взаимодействие вербального и музыкального рядов, развитие хоровой фактуры, развитие приёмов



вокальной артикуляции). Особенности наследия Хенце позволяют в целом согласиться с ёмким определением К. Флороса (K. Floros): «Его [Хенце. – А. Р.] музыке можно сравнить с сейсмографом, который регистрирует человеческие, социальные и политические волнения и потрясения. Её можно воспринимать как предостережение о гибели человеческой культуры не только в Германии, но и во всём мире, и она актуальна потому, что страстно призывает сообщество мыслящих людей мобилизовать все свои силы, чтобы воплотить в жизнь мечту-утопию о лучшем мире на Земле» [7, S. 202].

При этом ни в один из периодов творчества Хенце не относился к вокальной и, в особенности, к хоровой музыке как одной из жанровых областей приложения собственных композиторских опытов. Для Хенце хоровая музыка – это, прежде всего, музыка со словом, музыка, посредством которой можно заявить о своих переживаниях, идеях (в том числе и политических). Вслед за авторами «Уцелевшего из Варшавы», «Il canto sospeso» Хенце своим творчеством демонстрирует возможность сочетания в одном сочинении и новых композиционных приёмов, и конкретных социальных идей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В основу сочинения положен фрагмент III акта 2 части «Фауста» И. В. Гёте («Перед дворцом Менелая в Спарте»).

<sup>2</sup> Позже Хенце вспоминал: «В 1961 году я подался в Рим, в эту африканскую цитадель с её современными достижениями, с её золотым светом, с её атмосферой средневековых суеверий, атмосферой вульгарности, агрессивности и коррупции, в тот Рим, отцы церкви которого сожгли Джордано Бруно: первым написанным там мною произведением стала кантата “*Novae de infinito laudes*” на тексты Бруно, имеющая ясно очерченные тональные контуры и пронизанная мадригальной полифонией, – сочинение, возникшее под влиянием представления о светлой, как бы выточенной из камня музыке Ренессанса» [3, с. 149].

<sup>3</sup> По свидетельству Э. Шнабеля, посвящение сочинения памяти Че Гевары стало спонтанным решением композитора и либреттиста в ответ на новость о гибели революционера: «Мы с Хансом Вернером Хенце работали над нашим заказом два года. В начале октября 1967 года либретто было готово, и работа над композицией уже завершилась. Именно в этот момент мы узнали о том, что в Боливии погиб партизан, убитый властной системой, которой мир, имеющий совесть, не должен подчиняться, осознавая свою ответственность <...> Мы не искали этого совпадения, но оно в итоге получилось, нам оставалось только подчиниться: мы посвящаем нашу ораторию *volgare e militare* “Плот Медузы” Эрнесто Че Геваре» [12, S. 53].

<sup>4</sup> Х. В. Хенце: «Это прозвучит грубо, но я никогда не интересовался этими авторами [М. Кагелем и Д. Лигети. – А. Р.]. Как бы ни было важно их творчество» [13, S. 274].

<sup>5</sup> Тот факт, что среди всех симфоний Хенце именно Симфония № 9 написана для хора и оркестра, по мнению известного дирижёра Курта Мазура, далеко не случайность: «Магическое число 9, созданное Бетховеном и вызывающее опасение у многих, побудило Ханса Вернера Хенце принять глубокое философское решение. Не повторять восторг Бетховена (который зачастую не аналогичен истинному ликованию), но задать человечеству вопрос, вытекающий из бетховенского предупреждения» [9, S. 11].



<sup>6</sup> Спустя четыре года, выразительные возможности фактурных контрастов *solitutti*, используемых в качестве основного приёма развития, обусловят выбор жанра вокально-инструментального концерта (*Concerto vocale e instrumentale*) в «Musen Siziliens».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лосева О. В. Ханс Вернер Хенце // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. Вып. 1. М., 1995. С. 96–131.
2. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Л. Берио, Б. Мадерна: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2016. 369 с.
3. Хенце Х. В. Трудно быть западногерманским композитором: новая музыка между изоляцией и ангажементом // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. Вып. 1. М., 1995. С. 132–156.
4. Alwes Ch. L. A History of Western Choral Music. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016. 452 p.
5. Brockmeier J. Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze // Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache. 2006. Nr. IV, Ss. 5–25.
6. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen // The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward / Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.
7. Floros K. Und immer wieder für eine bessere Welt: Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001 / Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, Ss. 195–202.
8. Heister H. W. Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001 / Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, Ss. 215–229.
9. Masur K. 9. Sinfonie // Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart / Hrsg. M. Kerstan und C. Wolken. Berlin: Henschel Verlag, 2006, S. 11.
10. Nakipbekova A. Introduction // Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy / Ed. by A. Nakipbekova. Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019, pp. V–XIII.
11. Neruda P. Sobre una poesía sin pureza // Caballo verde para la poesía (Madrid). 1935. No 1, p. 5.
12. Petersen P. Das Floß der “Medusa” von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption // Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache. 2006. Nr. IV, Ss. 51–79.
13. Rosteck J. Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009. 576 S.
14. Scheit G. Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen



Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001 / Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, Ss. 205–214.

15. Toop R. *Expanding Horizons: The International Avant-garde, 1962–1975 // The Cambridge History of Twentieth Century Music* / Ed. N. Cook, A. Pople. NY.: Cambridge University Press, 2004, pp. 453–477.

*Об авторе:*

**Рыжинский Александр Сергеевич**, доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, [Loring@list.ru](mailto:Loring@list.ru)

## REFERENCES

1. Loseva O. V. Khans Verner Khentse [Hans Werner Henze]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty. Вып. 1* [20th Century. Music from Abroad: Essays and Documents. Issue 1]. Moscow, 1995, pp. 96–131.

2. Ryzhinskiy A. S. *L. Nono, L. Berio, B. Maderna: puti razvitiya ital'yanskoy khorovoy muzyki vo vtoroy polovine XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Luigi Nono, Luciano Berio, Bruno Maderna: Paths of Developing Italian Choral Music in the Second Half of the 20th Century: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2016. 369 p.

3. Khentse Kh. V. Trudno byt' zapadnogermanskim kompozitorom: novaya muzyka mezhd u izolyatsiyey i angazhementom [Henze H. W. It is Difficult to be a West German Composer: New Music between Isolation and Engagement]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty. Вып. 1* [20th Century. Music from Abroad: Essays and Documents. Issue 1]. Moscow, 1995, pp. 132–156.

4. Alwes Ch. L. *A History of Western Choral Music*. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016. 452 p.

5. Brockmeier J. Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze. *Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache*. 2006. Nr. IV, S. 5–25.

6. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen. *The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward*. Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.

7. Floros K. Und immer wieder für eine bessere Welt: Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*. Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, S. 195–202.

8. Heister H. W. Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*. Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, S. 215–229.

9. Masur K. 9. Sinfonie. *Hans Werner Henze. Komponist der Gegenwart*. Hrsg. M. Kerstan und C. Wolken. Berlin: Henschel Verlag, 2006, S. 11.

10. Nakipbekova A. Introduction. *Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy*. Ed. by A. Nakipbekova. Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019, pp. V–XIII.
11. Neruda P. Sobre una poesía sin pureza. *Caballo verde para la poesía (Madrid)*. 1935. No. 1. p. 5.
12. Petersen P. Das Floß der “Medusa” von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption. *Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 132. Hans Werner Henze: Musik und Sprache*. 2006. Nr. IV, S. 51–79.
13. Rosteck J. *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen*. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009. 576 S.
14. Scheit G. Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Band 20. Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*. Hrsg. P. Petersen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003, S. 205–214.
15. Toop R. Expanding Horizons: The International Avant-garde, 1962–1975. *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Ed. N. Cook, A. Pople. NY.: Cambridge University Press, 2004, pp. 453–477.

*About the author:*

**Alexander S. Ryzhinsky**, Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department, Gnesins’ Russian Academy of Music (121069, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0001-9558-0252**, Loring@list.ru

