



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 781.41

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052



Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы*

Александр Сергеевич Рыжинский

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,

loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Аннотация. В статье содержатся сведения об основных направлениях развития хоровой музыки композиторов западноевропейского авангарда в 1960-е годы. Обращение к хоровой музыке этого десятилетия связано со значительным числом новаций, получивших распространение в творчестве Карлхайнца Штокхаузена, Луиджи Ноно, Маурисио Кагеля, Дьёрдя Лигети и ряда других композиторов, связанных с Летними курсами новой музыки в Дармштадте. Своей целью автор ставит не только обобщение информации о векторах эволюции хорового письма, но и иллюстрацию связи между экспериментами 1960-х годов и конкретными решениями хоровой композиции в последующие десятилетия. Для этого рассматриваются словесная основа хоровых сочинений, явление фонемной композиции и расширение приёмов вокальной артикуляции – что явилось важным ресурсом развития возможностей хоровой тембрики, – а также новые фактурные решения. Автор приходит к выводу, что в 1960-х годах композиторы отказываются от традиционного «положения на музыку» литературного источника. Вместо этого они сочетают в одновременности различные вербальные ряды или «спрессовывают» фрагменты нескольких исходных текстов. Мощным источником для выявления ресурсов традиционной вокализации и речевого интонирования явилось многообразное использование *Sprechgesang*. Многогранные аспекты в соотношении музыки и слова, включение принципов фонемной композиции, развитие речевых приёмов повлияли и на фактурную организацию хоровых сочинений. В их высокой фактурно-тембровой мобильности вокальных линий автором был выявлен динамический эффект *стереомонодии*. Отмеченные новации хорового искусства 1960-х позволяют рассматривать это десятилетие как центр успешных решений многообразных художественных и технических

* Статья подготовлена для Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 24–27 ноября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22003.



задач, способствовавших превращению хорового искусства в один из наиболее динамичных жанров последних десятилетий XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: современная хоровая музыка, послевоенный авангард, хоровая фактура, тембрика, музыка и слово, фонемная композиция, микрополифония, стереофония

Для цитирования: Рыжинский А. С. Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 16-04-50011-ОГН(ф) «Западноевропейская хоровая музыка второй половины XX века: Италия, Германия, Франция».

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s

Alexander S. Ryzhinsky

Russian Gnesins' Academy of Music,

Moscow, Russia,

loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Abstract. The article contains information on the main directions of the development of choral music of Western European avant-garde composers of the 1960s. The turning of attention to choral music of that particular decade is due to the considerable number of innovations that received dissemination in the musical compositions of Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Mauricio Kagel, György Ligeti and a number of other composers associated with the Summer Courses of New Music in Darmstadt. Among these innovations are: phoneme composition, micropolyphony, stereophonic effects achieved by timbre modulation, by means of special dispositions of performers or by application of actually performed and previously recorded music. A study is made of the issues of texture organization, timbre-articulation techniques, as well as problems of interaction between words and music. The author aims not only to summarize the information on the vectors of the evolution of choral writing, but also to illustrate the connection between the experiments of the 1960s and the concrete solutions of choral composition in the following decades. For this aim, examination is made of the textual foundations of choral compositions, the phenomenon of phonemic composition, and the expansion of the techniques of vocal articulation, – which presented an important resource of development of the possibilities of choral timbres – as well as new textural solutions. As the result, the conclusion is arrived at that in the 1960s the composers rejected the traditional approach of “setting the literary source to music.” Instead of this, they combine simultaneously various verbal sets or “press together” the fragments of several initial source texts. A powerful source for disclosing the resources of traditional vocalization and intoning

speech turned out to be a diverse incorporation of *Sprechgesang*. The multifaceted aspects in the correlation of music and the verbal text, the inclusion of the principles of phonemic composition and the development of techniques of speech also exerted their influence on the textural organization of the choral compositions. In their high textural-timbral mobility of vocal lines the author disclosed the dynamic stereo effect of *stereomonody*. The indicated innovation of the art of choral music of the 1960s make it possible to examine this decade as a focal point of solution of successful the multifarious artistic and technical aims which are conducive here to transforming the art of choral music into one of the most dynamic genres of the last decades of the 20th century and the early 21st century.

Keywords: modern choral music, post-war avant-garde, choral texture, timbres, music and the verbal text, phoneme composition, micropolyphony, stereophony

For citation: Ryzhinsky A. S. Major Trends in the Development of Choral Music by the Western European Avant-Garde of the 1960s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 38–52. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.038-052

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 16-04-50011-OGN(f) “Western European Choral Music of the Second Half of the 20th Century: Italy, Germany, France.”

В истории западноевропейского авангарда 1960-е годы – период активных экспериментов в области хоровой композиции, направленных на преодоление её темброфактурного «консерватизма». Причин такого активного прорыва в будущее хоровой музыки именно в то время немало. Одна из них – политическая, поскольку рубеж 1950–1960-х годов был ознаменован протяжённым Берлинским кризисом (1958–1962) – наиболее острым во время холодной войны в Центральной Европе. Связанная с этим эмоциональная напряжённость нашла выход не только в политическом конфликте, но и в сфере культуры и искусства. Роберт Адлингтон в своей книге «Сочиняя протест» выявляет фактические связи и отношения между авангардной музыкой и политическими движениями того времени¹. Не случайно Флорис Шуйлинг пишет, что период 1960-х «обычно описывается с точки зрения политического радикализма [ряда]

композиторов и импровизаторов»². Вместе с тем в отдельных странах подобные процессы имели место скорее в сфере культуры и художественного творчества. Ханс Ригхарт, рассматривая опыт Нидерландов, назвал такое явление «экспрессивной революцией»³, которая, согласно Джею Кайзеру, обусловила весьма агрессивную эстетику послевоенного музыкального авангарда. Поэтому он (авангард) в наиболее провокационном плане осмысливается как «эстетическая атака на господствующие институты и стилистические условности в искусстве»⁴. В XX веке авангардизм изменил ход истории искусства и продолжил своё влияние на критический дискурс в веке XXI⁵.

С политической причиной тесно связана концептуальная. 1950-е годы в Дармштадте были отмечены не только постепенной сменой поколений, в результате которой непосредственные ученики нововенцев постепенно утрачивали значение главных «оракулов» Новейшей



музыки, но и постоянным обновлением состава участников Летних курсов. Приезжавшие в Дармштадт композиторы несли с собой новые идеи, касавшиеся и смены жанровых ориентиров. Одним из результатов этого процесса в 1960-е стала переориентация внимания участников дармштадских курсов, в том числе и на область хоровой музыки⁶.

Активное осмысление наследия композиторов Новой венской школы преимущественно в области серийной техники обеспечило создание мощной стилевой технической базы для выражения современных реалий европейской жизни. Однако проявление сериализма в произведениях 1960-х главным образом в инструментальной музыке во многом объясняется существенной исполнительской инертностью хоровых коллективов, в большинстве неспособных в тот период справиться с ритмоинтонационными трудностями сериальной музыки. Завершение сериального периода открыло возможности для эволюции хоровой звучности, не привязанной к строгим схемам многопараметровой серийности.

Наконец, в 1950-е годы можно было ещё говорить о возможности объединения молодых реформаторов в творческие союзы, подобные Новой венской школе. Однако на рубеже десятилетий явно обозначились центробежные тенденции даже в группах наиболее тесно сотрудничавших между собой композиторов. При этом если в 1970 годы происходит откровенное отчуждение бывших единомышленников, то в 1960-е можно лишь говорить об охлаждении отношений, что тем не менее не препятствовало интересу к творческим идеям друг друга и способствовало формированию единого поля общих решений, повлиявших на развитие хоровой композиции.

Исходя из отмеченных предпосылок, цель настоящей статьи определяется выявлением основных тенденций развития хоровой музыки западноевропейского авангарда 1960-х годов, а в конечном счёте – связью между экспериментами того десятилетия и конкретными решениями хоровой композиции в последующие годы.

Выделим *три основные области новаций в хоровой композиции 1960-х годов*: а) организация вербальных (*quasi*-вербальных) рядов; б) феномен фонемной композиции и расширение приёмов вокальной артикуляции; в) новые фактурные решения. Рассмотрим каждую из них.

Словесная основа хоровых сочинений

В 1960 годы литературно-музыкальные эксперименты затронули все этапы создания хорового произведения, начиная от проектирования вербальной (или фонемной) основы и заканчивая конкретными приёмами соединения слова и музыки. Использование целостного поэтического или прозаического первоисточника в качестве единственной основы хорового сочинения становится крайне редким. В большинстве случаев композиторы предпочитают усилить смысловую многозначность словесной основы через пересечение семантических полей нескольких литературных источников. Составляющие этого литературного монтажа либо сохраняют свою самостоятельность в параллельном развёртывании, либо «растворяются» в коллажной конструкции новообразованного вербального ряда.

Первая ситуация: наложение нескольких литературных текстов (в том числе и разноязычных) – случай для музыкального искусства не новый, характерный, в частности, уже для мотетов XIII века.

Однако, по мнению Луиджи Ноно, активно использовавшего политекстовое развёртывание начиная со второй половины 1950-х годов, цели одновременного представления самостоятельных текстов в средневековом мотете и в его творчестве принципиально различны. Если в политекстовом мотете «напластование различных смысловых содержаний должно было создавать семантическую путаницу»⁷, то в работах этого композитора данный приём связан либо с усилением общей экспрессивной составляющей (*Il canto sospeso*, часть 3), либо с семантическим взаимодополнением привлекаемых текстов (*La terra e la compagna*).

Представитель Дармштадской школы Бруно Мадерна в «Псалме» из пятой версии *Hyperion* (*Hyperion et violence*, май 1968) налагает друг на друга испаноязычный текст Ф. Лорки («Пустыни») и англоязычный текст У. Х. Одена («Нулевой час»). Аутентичное звучание поэтических текстов позволяет не только приблизиться к автору, к его мироощущению, мышлению, чувству для максимально адекватной передачи содержания текста и его эмоциональной окраски, но и создать условия для отчётливого акустического расслоения вербально-музыкальных линий, усиляемого и противопоставлением певческих манер: текст Одена озвучивается преимущественно посредством техники *Sprechgesang*, стихотворение Лорки – классическим вокальным интонированием. В дальнейшем наложение текстов на разных языках будут использовать в хоровых сочинениях Луиджи Ноно (*Ein Gespenst geht um in der Welt*, 1971), Карлхайнца Штокхаузена (*Atmen gibt das Leben*, 1974–1977). В позднем же творчестве – кульминации в *Engel-Prozessionen* из оперы *Sonntag aus Licht* (2000) –

Штокхаузен организует сложную полифоническую композицию наложением вербальных рядов на семи языках, буквально представляющих все континенты Земного шара: немецкий язык (Европа), английский (Европа, Северная Америка, Австралия), испанский (Европа, Латинская Америка), хинди, китайский, арабский языки (Азия), суахили (Африка).

Вторая ситуация: создание литературного «коллажа» в рамках единого вербального ряда – характерна для многих сочинений Лючано Берио начиная с оперы *Passaggio* (1961–1962), где объединяются цитируемые фрагменты на латыни (Вульгата, поэма «О природе вещей» Лукреция) и тексты Э. Сангвинетти, включающие итальянские, немецкие, английские, французские лексемы [1]. Сама коллажная организация либретто *Passaggio* напоминает облечённый в слово поток сознания. Монологи главной героини представляют собой обрывки фраз, отсылающие к различным литературным источникам (либретто *Erwartung* М. Паппенхайм, пьеса Ж. Кокто *La voix humaine*), совокупность которых позволяет реконструировать смысловой ряд, сконцентрированный вокруг образа одинокой страдающей женщины, тонкой, ранимой, принесённой в жертву враждебному, эмоционально ограниченному миру. Не случайно в первоначальной версии Л. Берио предполагал дать в партитуре названия частей в соответствии с последовательностью заупокойной мессы, создавая своеобразный реквием по героине. Любопытен и лексический состав реплик хора, объединяющих слова, принадлежащие различным языкам (пример № 1).

В последующие годы опыт подобного литературного полиязычия будет использован в хоровых сценах гепталогии К. Штокхаузена *Licht* (*Mädchenprozession*



Пример № 1
Example No. 1

Л. Берно. *Passaggio*. Stazione 1
Luciano Berio. *Passaggio*. Station 1

из оперы *Montag*, 1987; *Welt-Parlament* из оперы *Mittwoch*, 1995) [2].

В творчестве итальянских композиторов встречаются и полиязычные названия сочинений: в *Voci destroying muros* («Голоса, разрушающие стены») Л. Ноно заглавие составлено из трёх слов на итальянском, английском и испанском языках как буквальное отражение темы сочинения – международной борьбы против бесправия женщин; в названии посвящённой М. Ростроповичу инструментальной композиции Л. Берно для виолончели и камерного оркестра используется русское слово «сновидения» – *Il ritorno degli Snovidenia* («Возвращение Сновидений»).

Таким образом, в западноевропейской хоровой музыке 1960-х годов проблема связи слова и музыки приобретает принципиально иное решение. Композиторы отказываются от «положения на музыку» литературного источника. Созданию сочинения предшествует этап работы над словесной основой, которая сочетает в параллельном развёртывании различные вербальные ряды или представляет новое литературное сочинение, созданное путём «спрессовывания» фрагментов нескольких исходных текстов.

Фонемная композиция и расширение приёмов вокальной артикуляции

Стремление к смысловой объёмности, семантической неоднозначности в хоро-

вой музыке 1960-х реализовало себя не только в рамках политекстовых конструкций, но и в феномене фонемной композиции, расцвет которой произошёл именно в те годы. С разницей в несколько лет прошли премьеры сочинений, основанных на использовании символов таблиц Международной фонетической ассоциации (International Phonetic Association): в июне 1960 года – премьера *Anagrama* Маурисио Кагеля, в октябре 1960-го – *Carré* Карлхайнца Штокхаузена, в июне 1963 – *Aventures* Дьёрдя Лигети. Если фонемные манипуляции Кагеля исходят из первоначального словесного ряда, то *Carré* Штокхаузена и *Aventures* Лигети основаны исключительно на рядах фонем, не привязанных к конкретным литературным текстам. Так, Штокхаузен, в отличие от Кагеля, испытывавшего особый пиетет к различного рода языковым играм, решал, прежде всего, вопрос расширения возможностей хоровых голосов для организации вокальной и инструментальной составляющих фактуры внутри пространственной композиции антифонов. Кроме того, начиная с *Stimmung*, Штокхаузен всё больше и больше эксплуатировал идею сосредоточения на фонетической составляющей слова, которая своими вибрациями, в духовном и физическом смысле, гармонизирует окружающий мир⁸.

Лигети в *Aventures* понимает голоса как музыкальные инструменты с повы-

шенным уровнем экспрессии. В диалогах трёх вокалистов абстрактные, но при этом эмоционально окрашенные последовательности фонем оказываются способными заменить конкретику вербального текста. По словам композитора, все реплики вокалистов делятся на пять типов в соответствии с пятью эмоциональными областями: «юмористические, призрачно-ужасающие, сентиментальные, мистически-траурные и эротические»⁹. Р. Стейниц, вследствие этого, называет *Aventures* «драмой эмоций»: «...на всём протяжении музыки все пять областей или процессов присутствуют, переключаясь от одного к другому так резко и быстро, что создают ощущение одновременного присутствия»¹⁰. Среди возможных истоков *Aventures* Стейниц называет поэзию дадаистов, а также детские воспоминания композитора о криках румынской полиции, состоявших из неизвестных слов, но при этом понятных благодаря исключительно экспрессивной окраске¹¹. Укажем также на возможную связь *Aventures* с *Through the looking glass* («Алиса в Зазеркалье» – в русском переводе Д. Орловской) Л. Кэрролла – любимой книгой композитора: знаменитые строки о *Jabberwocky* (*Бармаглот*) – один из первых примеров литературного сочинения, основанного исключительно на несуществующих словах.

Опыт фонемной композиции в начале 1960-х годов оказал серьёзное влияние на дальнейшее развитие хоровой музыки. В 1964–1968 годах Б. Мадерна в рамках проекта *Hyperion* проводит интенсивные эксперименты с фонемами Г. Хелмса¹². В 1967-м рождается первая фонемная композиция Я. Ксенакиса *Nuits* («Ночи») ¹³. В 1968 году Х. Лахенманн в рамках шестнадцатиголосной композиции *Consolation II* ставит экспе-

рименты с фонетикой вербальных рядов. В том же 1968 году появляется первая редакция «Симфонии» Берлио – сочинения, в котором итальянский композитор не только обращается к Международному фонетическому алфавиту, но и применяет *quasi*-серийные процедуры к вербальному ряду¹⁴. Кроме того, новые примеры фонемных композиций продолжают появляться в творчестве Штокхаузена (*Stimmung*, 1968), Кагеля (*Hallelujah*, 1967, *Debüt*, 1968–1970) и Лигети (*Clocks and Clouds*, 1972).

В 1970–1990-е годы, несмотря на определённый спад интереса к фонетическим играм, *фонемная композиция сохраняет свою актуальность, превратившись в один из возможных методов создания вокальной музыки*. Несмотря на то, что примеры несемантической вокальной музыки в чистом виде, подобной *Aventures* Лигети, в эти годы практически не встречаются, активное использование фонетических ресурсов вербальных рядов обнаруживается в значительном числе сочинений. Среди них цикл *Die Jahreszeiten* (1975–1979) Х. Холлигера (см.: [3]), хоровые пьесы Я. Ксенакиса (*Serment Orkos*, 1981; *Pour la paix*, 1982), Семь хоровых пьес из цикла *Rrrrrrr... M.* Кагеля (1981–1982), хоровые сцены из гепталогии *Licht* К. Штокхаузена (*Kinder-Chor; Kinder-Tutti* и *Kinder-Krieg* из оперы *Freitag*, 1987; *Welt-Parlament* из оперы *Mittwoch*, 1995).

Фонемная композиция для многих авторов второй половины XX века явилась не только осуществлением мечты о вокальной музыке, свободной от конкретики содержания вербального ряда, но и стала важнейшим ресурсом расширения возможностей хоровой тембрики: «Из предкомпозиционного базиса вокальной композиции, во многом подчиняющего себе развёртывание музыкального ряда,



текст, понимаемый чрезвычайно свободно (от конкретного целостного литературного источника до свободной последовательности отдельных фонем), превращается в союзника композитора в создании новых ярких тембровых эффектов»¹⁵.

Одним из характерных явлений в хоровой музыке 1960-х годов является активное применение в фонации вибранты как в варианте дентального (язычного), так и увулярного (заднеязычного) исполнения. В партитурах они обозначаются, соответственно, знаками [r] и [ʁ]. Вибранты, в частности, занимают важное место в тембровом проекте *Momente* (1962–1969) Штокхаузена: композитор сочетает фонацию [r] с изменением огласовки тона в рамках константной по звуковому составу вертикали (пример № 2) или глissандирующей звучности (пример № 3).

Вместе с вибрантой для создания тремолоподобных звучностей используют

ся и иные ресурсы. В *Hallelujah* Кагеля (1967), например, встречается быстрое многократное соприкосновение кончика языка с губами, создающее эффект множественного произнесения согласной [L]. В *Momente* вокальные тремоло образуются посредством многократных ударов ладони по губам. При этом использование руки в качестве своего рода «звукового разделителя» осуществляется Штокхаузенем и в момент интонирования отдельных гласных, и при воспроизведении словесного текста.

Все вышеуказанные приёмы воплощения вокального тремоло получают продолжение в хоровом искусстве 1970–1990-х годов. Пролонгированная вибранта в этом ряду является безусловным лидером. Ее использованием отмечены не только сочинения «классиков» фонемной композиции – цикл *Rrrrrrr...* Кагеля (1981–1982), хоровые сцены из гепталогии *Licht* Штокхаузена (1979–2003), пьеса *Nekuia* Ксенакиса (1981), – но и работы в целом далёких от фонемной композиции мастеров – вспомним, к примеру, о *Das atmende Klarsein* Ноно (1980–1983).

В 1960-е годы продолжается развитие подходов к озвучиванию вербальных рядов в хоровой композиции в диапазоне

Пример № 2 К. Штокхаузен. *Momente*, KD (m)
Example No. 2 Karlheinz Stockhausen. *Momente*, KD (m)

Пример № 3
Example No. 3

К. Штокхаузен. *Momente*, KD (k)
Karlheinz Stockhausen. *Momente*, KD (k)

между пением и речью. Существенное переосмысление техники *Sprechgesang* позволило композиторам прийти к развитию комплексу вокальных приёмов:

1) *свободная декламация* – размещение вербального текста относительно тактов партитуры без указания ритмических и звуковысотных характеристик. Свободную декламацию встречаем в сочинениях Берлио (*Passaggio*, *Laborintus II*, *Sinfonia*), Ксенакиса (*Oresteia*, 1966);

2) *ритмизованная декламация* – декламация без указания звуковысотности, но с детально выписанным ритмическим рисунком. Характерная для поздних сочинений Шёнберга (например, *De profundis* op. 50b), ритмизованная декламация получила продолжение в сочинениях Ноно и Мадерны 1940–1950-х годов. В 1960-е годы её используют в своих сочинениях Берлио (*Passaggio*), Штокхаузен (*Momente*), Кагель (*Hallelujah*);

3) *речевое пение с примерным указанием интонации* – относительная звуковысотная дифференциация *Sprechgesang*. В записи она может отражаться либо через положение нотных штилей на нотоносцах (Ноно, *La fabbrica illuminata*), либо примерным положением нот между двумя линиями, обозначающими предельно высокий и предельно низкий звуки (Кагель, *Hallelujah*; К. Штокхаузен, *Momente*);

4) *речевое пение с детальным указанием ритма и звуковысотности* – версия *Sprechgesang*, наиболее близкая изначальной версии Шёнберга (*Glückliche Hand*), характеризующаяся подробным интонационным рисунком речевого пения на пятилинейном нотном стане. Данный вид *Sprechgesang* встречается в *Hallelujah* Кагеля и в *Psalm* из *Hyperion et violence* Мадерны.

Изучение вариантов возможных исполнительских решений *Sprechgesang*

в хоровых сочинениях 1960-х годов позволяет сделать вывод о том, что техника речевого пения для представителей послевоенного авангарда явилась огромным полем для экспериментов по организации взаимодействия в композиции ресурсов традиционной вокализации и речевого интонирования.

Фактурная организация хоровых сочинений

Многообразие отношений музыки и слова, включение принципов фоновой композиции, развитие приёмов *Sprechgesang* повлияли не только на тембровую, но и на фактурную организацию сочинений, новации в области которой ярко заявили о себе прежде всего в творчестве Ноно, Лигети и Штокхаузена. Луджи Ноно уже в хоровых сочинениях 1950-х годов практически не обращался к ресурсам традиционных гомофонных или полифонических разновидностей фактуры. Его внимание в первую очередь привлекает *диагональное изложение, обозначающее столь характерный для хорового письма композитора интерес к высокой тембровой мобильности вокальных линий*. В сочинениях 1960 года Ноно, исходя из экспериментов с построением мелодических диагоналей большого диапазона, приходит к более свободному построению хоровой ткани путём соединения темброво-дифференцированных звукоточек. Данный фактурный тип, названный нами *стереомонодией* (монотембровой или политембровой)¹⁶ при его внешней схожести с пуантилистическим изложением, демонстрировал не изоляцию, но активное взаимодействие тонов одновременно в горизонтальном, вертикальном и глубинном измерениях¹⁷.

Интенсивная эволюция стереомонодии в сочинениях Ноно 1960-х годов



была во многом связана с развитием приёмов *Klangfarben-Übergang* (тембровой модуляции), используемых не только для достижения тембровой изменчивости звукоточек, но и для получения *стереоэффекта*, являющегося, по мнению А. Шнитке, одним из атрибутов тембровой модуляции: «Современная стереофония происходит не только от антифонности, но также и от принципа тембрового модулирования материала, проявившегося в инструментальном мышлении Веберна. Постоянная тембровая переокраска мелодической линии на границах мотивов сопровождалась *неизбежным динамическим стереоэффектом* [курсив мой. – А. Р.] – мелодия на ходу меняла окраску, как бы переносясь от одного исполнителя к другому»¹⁸.

Лигети, в отличие от Ноно, в своём главном хоровом опусе 1960-х годов – «Реквиеме» – напротив, наглядно демонстрирует связь с традициями полифонического письма. Фундаментом фактурной организации сочинения является канонический склад: это касается как взаимодействия субфактурных блоков, так и отдельных линий голосов внутри каждой субфактуры [4]. Композитор, избегая выделяющихся из общей ткани мелодических оборотов, по сути, возвращается к основам старинной полифонии¹⁹. Интонационный материал в первых двух частях «Реквиема» организован соединением однородных интервалов, преимущественно полутонов и тонов. В совокупности с полиритмическими биениями между вокальными партиями и приоритетным использованием штриха *molto legato* подобный интонационный профиль сочинения приводит к звуковому феномену, вызывающему у композитора определённые визуальные ассоциации: «Вы слышите непроницае-

мую структуру, нечто вроде очень плотно сотканной паутины. Я сохранил в процессе композиции мелодические линии, и они управляются правилами столь же строгими, как у Палестрины или мастеров фламандской школы. <...> Но полифоническая структура фактически не выявляется – её нельзя услышать, она остаётся скрытой в микроскопическом, подводном мире, для нас невнятном»²⁰.

Проведённое сравнение с приёмами мастеров эпохи Ренессанса – не преувеличение. Возникающий в *Kyrie* эффект «медленного “расползания” линий, движущихся с различной скоростью вблизи друг друга», о котором пишет Л. Акопян²¹, возникает как результат очень свободно трактованного принципа пропорционального канона, столь типичного, например, для сочинений Г. Дюфай. И даже то, что Дж. Бернارد отмечает как отражение принципов серийного письма в творчестве Лигети (использование ракоходных структур в организации интонационных линий в *Kyrie*)²², можно рассматривать скорее как обращение к инверсионной канонической технике старых мастеров, помещённой в условия тотальной хроматики [5].

Для Лигети каноническая техника становится не самоцелью, но лишь инструментом получения определённых акустических эффектов. Пришедший из канонической композиции принцип последовательного включения в общую звучность голосов фактуры привёл к одному из самых важных открытий в хоровой музыке Лигети – выявлению динамического унисона. Хоровые диагонали в начале композиции *Lux aeterna* (1966) не только способствуют последовательному изменению окраски звучания, но и иницируют реальное перемещение звука в пространстве. Сравнение *Lux aeterna*

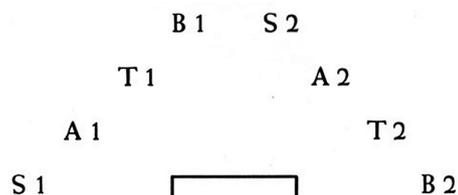
Лигети с работами Луиджи Ноно 1960 года *Sarà dolce tacere* и *Ha venido: canciones para Silvia* демонстрируют удивительную схожесть фактурного решения сочинений (примеры № 4а и 4б). Отметим здесь, что для усиления стереофонического эффекта Ноно, в отличие от Лигети, прибегал и к определённой расстановке певцов (схема 1). Такая перестановка в совокуп-

Схема 1.

Диспозиция вокалистов в *Sarà dolce tacere* Л. Ноно

Scheme 1.

Disposition of Vocalists in *Sarà dolce tacere* Luigi Nono



Пример № 4а Л. Ноно. *Ha venido: canciones para Silvia*, т. 16–20

Example No. 4a Luigi Nono. *Ha venido: canciones para Silvia*, mm. 16–20

Пример № 4б Д. Лигети. *Lux aeterna*, т. 1–4

Example No. 4b György Ligeti. *Lux aeterna*, mm. 1–4

ности с дифференциацией артикуляционного оформления (*bocca chiusa, bocca aperta, quasi aperta bocca*) сходного интонационного материала давала возможность получить осязаемое перемещение в пространстве не только мотивов, но и отдельных звуков.

Каждая из новаций фактурной организации авангардных сочинений 1960-х годов находит своё продолжение в хоровой композиции последней трети XX века: политембровая стереомонодия встречается в сочинениях Л. Берно (*Cries of London*, 1974–1976), В. Рима (*Mit geschlossenem mund*, 1982; *Quo te rapis*, 1990). Микрополифония активно используется не только в поздних хоровых сочинениях Д. Лигети, но и в циклах Х. Холлигера (*Die Jahreszeiten*, 1975–1979), С. Губайдулиной («Посвящение Марине Цветаевой», 1984), сочинениях Я. Ксенякиса (*Pu wijnuej we fup*, 1992). Стереофонические эффекты становятся важнейшим атрибутом современной хоровой композиции. Одним из примеров стереофонии, связанной

с наложением многоканальной записи хорового сочинения на «живое» исполнение, стали первый и третий акты оперы *Donnerstag* из гекталогии *Licht* Штокхаузена (1978–1981). Особое значение в организации пространственных эффектов приобрели ресурсы *live electronics*. Примером их применения являются хоровые сочинения Ноно (*Io: Frammento da Prometeo*, 1981; *Das atmende Klarsein*, 1980–1983; *Prometeo*, 1984/1985) и К. Сариахо (*Tag des Jahres*, 2001).

Рассмотрение некоторых характерных тенденций в музыке композиторов западноевропейского авангарда 1960-х годов приводит к выводу, что в связи с новой образной системой существенно изменилась хоровая текстура. Её характерные тенденции выявились в разных областях:

1. В расширении смысловой многозначности словесной основы путём совмещения нескольких литературных источников в одновременности:

- 1) взаимодействие семантически или экспрессивно комплементарных вербальных рядов в рамках политекстовой композиции;
- 2) образование нового «коллажного» вербального ряда посредством привлечения нескольких литературных источников;
- 3) сохранение оригинальной фонетики заимствуемых литературных текстов и, как следствие, полиязычие литературной основы.

2. В переосмыслении литературно-тембровой стороны хоровых сочинений, свидетельствующей не только об усвоении, но и значительном развитии приёмов композиторов первого авангарда:

- 1) преодоление литературно-музыкального параллелизма в 1950-е годы (осуществлённое Л. Ноно расщепление текста на отдельные

слоги и фонемы), что позволило представителям послевоенного авангарда в сочинениях следующего десятилетия прийти не только к распаду слова на микроэлементы – фонемы, но и к рождению нового рода вокальной музыки – фонемной композиции, обеспечившей значительное расширение ресурсов вокальной артикуляции;

- 2) в результате пересмотра опыта речевого пения, изобретённого Шёнбергом, композиторы пришли к формированию целого комплекса вокальных приёмов, связанных с идеей *Sprechgesang*, – от свободной или ритмизованной декламации к речевому пению с примерным или детальным указанием интонации.

3. В новой интерпретации темброво-оркестровой основы произведений, что привело к формированию оригинального отношения к темброво-фактурным связям:

- 1) новая трактовка фактурного типа, основанного на соединении темброво-дифференцированных звукоточек, который представляется монотембровой или политембровой стереомонодией;
- 2) обращение к технике полифонического письма, выработанного мастерами эпохи Ренессанса, осмысленной с позиций тотальной хроматики и стереофонии.

Подводя итог исследованию, становится ясным, что изучение тембровых и фактурных особенностей хоровой музыки западноевропейского авангарда 1960-х годов, проблем взаимодействия слова и музыки, использования приёмов фонемной композиции в анализируемых сочинениях позволяет сегодня рассматривать это десятилетие как эпицентр поиска

новых решений в области хоровой композиции. Они способствовали не только изменению её привычного акустического облика, но и превращению хорового

искусства в один из наиболее динамично развивающихся жанров композиторского творчества последних десятилетий XX – начала XXI века.

Примечания

¹ Adlington R. *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam*. Oxford, Oxford University Press, 2013. 384 p.

² Schuiling F. Book Review [:] *Composing Dissent: Avant-Garde Music in 1960s Amsterdam* [Robert Adlington]. Oxford, Oxford University Press, 2013. 384 p. // *Critical Studies in Improvisation*. 2017. Vol. 12, No. 1. URL:

<https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/4163/4150> (accessed: 25.10.2022).

³ Righart H. Moderate Versions of the “Global Sixties”. A Comparison of Great Britain and the Netherlands // *Journal of Area Studies*. 1998. No. 6 (13), pp. 82–96. DOI: 10.1080/02613539808455834. Эта мысль нуждается в уточнении. «Экспрессивная революция» произошла уже в первой трети XX века в творчестве композиторов Новой венской школы, предчувствовавших приближение грядущих катастроф и затем ставших их свидетелями. В осмыслении же послевоенными авангардистами их эстетики, как и в освоении композиционно-технических достижений, в 1960-х видится уже следующий этап развития музыкального модерна.

⁴ Keister J. “The Long Freak Out”: Unfinished Music and Countercultural Madness in 1960s and 1970s Avant-Garde Rock. URL: <https://journals.openedition.org/volume/3413> (accessed: 16.10.2022). См. об этом: Adlington R. *Ibid*.

⁵ См.: Keister J. *Ibid*.

⁶ О существовании Дармштадтской школы Луиджи Ноно объявил в своём докладе 1957 года *Die Entwicklung der Reihentechnik* («Развитие серийной техники»). К числу её представителей Ноно отнёс П. Булеза, К. Штокхаузена, Б. Мадерну и себя самого. После отказа Ноно от участия в Летних курсах 1961 года эта группа фактически прекратила своё существование. См.: Iddon M. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. London: Cambridge University Press, 2013. P. 273.

⁷ Ноно Л. Текст – Музыка – Пение / пер. М. Ю. Чистяковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. РАМ им. Гнесиных / отв. ред. и сост. Н. С. Гуляницкая. М., 2001. Вып. 145. С. 44.

⁸ Идея воздействия звуковых вибраций, сосредоточенных в древних «магических именах» (именах богов), названиях звёзд и планет, нашла продолжение и в созданном в 1972 году вокальном цикле *Am Himmel wandre ich* («В небесах я странствую»). Прочитируем фрагмент работы Т. Цареградской: «Грандиозный замысел по всеохватному исследованию вибраций отразился в цикле [*Am Himmel wandre ich*. – А. Р.] следующим образом: центральной задачей становится наблюдение за поведением звука в пространстве между двух певцов, начиная с “магии” унисона и в последующем развитии – через диатонические интервалы и паттерны – к хроматическим». См.: Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 204.

⁹ Ligeti G. György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself. London: Eulenburg, 1983. P. 45.

¹⁰ Steinitz R. György Ligeti. *Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003. P. 131.



¹¹ Ibid.

¹² Ганс Хелмс (1932–2012) – немецкий писатель, композитор. Работал в Кёльнской студии электронной музыки, в *Studio di fonologia musicale* в Милане в сотрудничестве с К. Штокхаузеном, М. Кагелем, Б. Мадерной, Л. Берлио.

¹³ Напомним, пьеса *Nuits* возникла как первый эксперимент Ксенакиса по переносу приёмов, типичных для его оркестровых сочинений, в область вокальной музыки. О хоровом письме *Nuits* Ч. Олвис писал: «До “Nuits” Ксенакис был сосредоточен на использовании струнных инструментов, которые, в отличие от голосов, никогда не имели проблем с точностью интонирования и могли выдержать абсолютное *legato* даже при исполнении *glissando*. Партитура “Nuits” демонстрирует попытку Ксенакиса воспроизвести те же самые эффекты, используя голоса». См.: Alwes Ch. L. *A History of Western Choral Music*. Vol. 2. NY: Oxford University Press, 2016, pp. 239–240.

¹⁴ Подробнее об этом см.: Osmond-Smith D. *Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. London: Royal Musical Association, 1985. 95 p.; Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. *Музыка XX века: от авангарда к постмодерну*. М.: Московская консерватория, 2011. 439 с.; Рыжинский А. С. Звукосмысловые игры: слово и музыка в «Симфонии» Лючано Берлио // *Музыка и время*. 2015. № 1. С. 39–47.

¹⁵ Рыжинский А. С. Фонетика как тембровая детерминанта в вокально-ансамблевых и хоровых сочинениях Л. Ноно, К. Штокхаузена, М. Кагеля и Д. Лигети рубежа 1950–1960 годов // *Музыка и время*. 2016. № 10. С. 44.

¹⁶ Рыжинский А. С. Преобразование хоровой звучности в сочинениях Л. Ноно 1950-х годов // *Музыковедение*. 2013. № 7. С. 3–10.

¹⁷ В трудах В. Цуккермана уже встречалось понятие «стереоизображение», которое было выведено на основе исследования конкретных музыкальных образов Римского-Корсакова, где образ истолковывался как смысловое и темброво-фактурное единство мелодии. См.: Цуккерман В. А. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. С. 347. Автор этих строк рассмотрел явление стереофонии на материале авангардистских произведений 1960-х и обнаружил новые художественные и фактурно-колористические черты, проявившиеся в сфере сцепления мотивов, перетембровка которых сопровождалась стереоэффектом, усиливавшим их первоначальную динамику.

¹⁸ Шнитке А. Г. Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении // *Оркестр. Инструменты*. Партитура: научные труды МГК им. П. И. Чайковского. М.: МГК, 2003. Вып. 44. С. 190.

¹⁹ О возвращении Лигети к полифоническим принципам Ренессанса писал в своей монографии М. Серб: «Микрополифония Лигети технически подобна ренессансной хоровой полифонии таких композиторов, как Жоскен де Пре и Окегем; определённое влияние имело и сочинение Томаса Таллиса “Spem in Alium” для сорока голосов, которые создают сложную структуру, подобную “Lux aeterna” Лигети». См.: Searby M. D. *Ligeti's Stylistic Crisis. Transformation in His Musical Style*. 1974–1985. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2009. P. 160.

²⁰ Цит. по: Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети («Apparitions», «Atmosphères», «Lontano») // *Джёрдь Лигети. Личность и творчество: сб. статей / сост. Ю. В. Крейнаина*. М.: РИИ, 1993. С. 59.

²¹ Акопян Л. О. *Музыка XX века. Энциклопедический словарь*. М.: Практика, 2010. С. 303.

²² Bernard J. W. Lessons from Ligeti's Compositional Sketches // György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 2011. P. 163.

Список источников

1. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions // Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865
2. Рыжинский А. С. Хоровое письмо Карлхайнца Штокхаузена в гепталогии «Licht» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 84–97. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.084-097
3. Рыжинский А. С. Тембровые новации в хоровых сочинениях Хайнца Холлигера: от *Dona nobis pacem* к *Die Jahreszeiten* // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 45–58. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing // European Journal of Arts. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Иванова Е. В. Полифония в реквиемах XX века: метаморфозы традиции // Наукосфера. 2022. № 3–2. С. 15–22. DOI: 10.5281/zenodo.6417499

Информация об авторе:

А. С. Рыжинский – доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования.

References

1. Batovska O., Grebeniuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4, pp. 205–216. DOI: 10.7596/taksad.v9i4.2865
2. Ryzhinsky A. S. Karlheinz Stockhausen's Choral Writing in his Heptalogy *Licht*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 84–97. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.084-097
3. Ryzhinsky A. S. Timbral Innovations in Heinz Holliger's Choral Music: from *Dona nobis pacem* to *Die Jahreszeiten*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 45–58. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.045-058
4. Fartushka O. Choral Polyphony as a Methodological Problem of the Contemporary Research in Choral Singing. *European Journal of Arts*. 2019. No. 3, pp. 37–42. DOI: 10.29013/EJA-19-3-37-42
5. Ivanova E. V. Polyphony in the Requiem of the Twentieth Century: Metamorphoses of Tradition. *Naukosfera*. 2022. No. 3–2, pp. 15–22. (In Russ.) DOI: 10.5281/zenodo.6417499

Information about the author:

Alexander S. Ryzhinsky – Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.11.2022