



А. С. РЫЖИНСКИЙ

Российская академия музыки им. Гнесиных



УДК 784.5

ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ ХОРОВОГО ПИСЬМА ЛУИДЖИ НОНО В СОЧИНЕНИЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-х ГОДОВ

Истории западноевропейского искусства второй половины XX века творчеству Луиджи Ноно принадлежит одно из наиболее значимых мест, что обусловлено не только ярко определённой политической позицией композитора (в связи с которой в музыковедении появился новый термин – «ангажированная музыка»¹ по аналогии с понятием «ангажированная литература» Ж. П. Сартра), но и тем особым вниманием, которое композитор уделял вокальным и, в частности, хоровым жанрам. Устойчивый интерес Л. Ноно к уникальным свойствам человеческого голоса – «богатейшего из всех существующих инструментов» [7, S. 236] позволил совершить поистине революционные преобразования в области хоровой звучности.

Интересно обратить внимание на ранние хоровые опусы этого мастера послевоенного авангарда – тот исток, из которого произросли важнейшие сочинения в контексте не только творчества Л. Ноно, но и всей западноевропейской музыки прошлого века: «Il canto sospeso» («Прерванная песнь», 1956), «Das Atmende Klarsein» («Дышащая ясность бытия», 1981), «Prometeo» («Прометей», 1984).

После первых оркестровых опусов, в которых композитор показал себя наследником традиций нововенской школы, в течение трёх лет (1951–1954) возникли произведения, содержащие «в сжатом виде» информацию о дальнейшем развитии хорового творчества Л. Ноно. Первым сочинением с участием хора явились «Epitaph für Federico Garsia Lorca» («Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке», 1953). В дальнейшем подобные композиции для солистов хора и оркестра, близкие кантатно-ораториальному жанру, встречались в творчестве Л. Ноно дважды: в 1956 году – «Il canto sospeso» («Прерванная песнь») для солистов (сопрано, альт, тенор), смешанного хора и оркестра, в 1971 году – «Ein Gespenst geht um in der Welt» («Призрак бродит по миру») для сопрано соло, смешанного хора и оркестра. Созданные вслед за Эпитафиями «La victoire de Gernica» («Победа Герники», 1954) и «Liebeslied» («Песнь любви», 1954), они являют образец хоровой пьесы в сопровождении музыкальных инструментов – жанр, к которому Ноно неоднократно обращался в дальнейшем: можно вспомнить пьесы «La terra e la compagna» («Земля и Подруга», 1957) и «Cori di Didone» («Хоры Дидоны», 1958), а также уже упомянутое выше знаменитое сочинение позднего периода творчества «Das Atmende Klarsein».

Связь между ранними хоровыми работами и последующими сочинениями для хора проявляет себя и на уровне тематики словесных текстов. Уже в первых хоровых композициях наблюдается органичное сосуществование «ангажированных» тем («Epitaph für Federico Garsia Lorca», «La victoire de Gernica») и свободной от политического ангажемента лирики («Liebeslied»). Это также найдёт своё продолжение в последующих сочинениях мастера: в 1960 году возникнут лирические хоровые пьесы «Sarà dolce tacere» («Сладостным будет молчанье»), «Na venido: canciones para Silvia» («Она пришла: песни для Сильвии») вместе с ярким примером ангажированного искусства – l'azione scenica (сценическое действие) «Intolleranza 1960» («Нетерпимость 1960»). Характерный для хоровых партий последнего сочинения гибкий взаимообратимый переход от традиционно интонирования к речевому пению (Sprechgesang) также впервые был использован Л. Ноно в «Epitaph für Federico Garsia Lorca» и в «La victoire de Gernica».

В своей статье «Луиджи Ноно и Чезаре Павезе» Юрг Штенль фиксирует и конкретные текстовые пересечения между «Liebeslied» и сочинениями 1950–1960-х годов на текст Чезаре Павезе: «Мы находим здесь [в «Liebeslied». – А. Р.] за три года до первого переложения на музыку текста Павезе [имеется в виду пьеса «La terra e la compagna»], в тексте композитора, использование обращения “Ты” и отождествление этого “Ты” с образами природы» [8, S. 116]. Добавим к этому, что подобная связь существует и с более поздним опусом «Sarà dolce tacere», в котором Ноно использовал строфы того же стихотворения Чезаре Павезе из цикла «La terra e la morte» («Земля и смерть»). Сравните:

«Liebeslied» (текст Л. Ноно): «Erde bist du, Feuer, Himmel...» – «Ты – земля, пламя, небо...»;

«La terra e la compagna» (текст Ч. Павезе): «Tu sei come una terra...» – «Ты как земля»;

«Sarà dolce tacere» (текст Ч. Павезе): «Anche tu sei collina...» – «Кроме того, Ты – холм...».

Первые хоровые композиции стали творческой лабораторией композитора в разработке тех приёмов, что использовались Л. Ноно не только в хоровых сочинениях, но также в камерно-вокальных и инструментальных опусах. В данном случае имеется в виду приём, впервые применённый композитором во второй «Эпитафии». Здесь разбитый на строфы текст

стихотворения Ф. Г. Лорки «Memento», фигурирует в виде своеобразных «эпиграфов», которые будучи видимы только исполнителям (но не слушателям), могут оказывать влияние на характер воспроизведения музыкального текста, «не опускаясь» при этом до образной конкретизации программной музыки. Помимо «Эпитафий», этот приём Л. Ноно использует в сочинении 1962 года «Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima» («Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы») и в Квартете «Fragmente – Stille – An Diotima» («Фрагменты – Тишь – К Диотиме» 1980), отрывающем последний период творчества. Юрг Штенцль упоминает также о специфической тембровой краске, образованной звучанием арфы и нескольких ударных инструментов: ксилофона или металлофона, вибратона, маримбы. Эта звучность применяется во всех трёх сочинениях: она встречается в третьей Эпитафии (т. 101–127), в «La victoire de Gernica» (т. 93–132), в «Liebeslied» (вся пьеса проходит в сопровождении арфы, металлофона, вибратона, литавр и тарелок). Анализируя её использование в первых хоровых пьесах, а также в l'azione scenica «Intolleranza»², исследователь приходит к выводу, что данная краска имеет функцию лейттембра – утопического символа мира, противоположного реальному – «другого мира – мира женщин, детей, чистоты и весны» [8, S. 117].

Следует сказать и об интонационных переключениях между ранними и поздними сочинениями. Фрагмент песни итальянских коммунистов «Bandiera rossa» («Красное знамя») впервые был процитирован Л. Ноно в «Epitaph für Federico Garcia Lorca». Поскольку был выявлен лишь ритм (тема дана в звучании ударных инструментов), публика не заметила данной цитаты во время дармштадтской премьеры 1952 года, что было немало важно, поскольку цитирование политической песни в центре авангардного искусства в период Холодной войны могло обернуться крупным скандалом³. Композитор неоднократно обращался к теме «Bandiera rossa» в работах 1970-х годов. Наиболее известные сочинения в этом ряду – «Ein Gespenst geht um in der Welt» и вторая l'azione scenica «Al gran sole carico d'amore» («Под ярким солнцем, полным любви», 1974). Наряду с

цитированием «Bandiera rossa» в хоровых сочинениях 1951–1954 гг. обращает на себя внимание и характерный для его поздних работ интерес к использованию чистых интервалов, как в вертикальном (примеры № 1а и № 1б), так и горизонтальном (примеры № 1в и № 1г) развёртывании. Заключительный раздел «La victoire de Gernica» даже с позиции выбора основных высот квартаккорда вызывает устойчивые ассоциации с некоторыми фрагментами «Das Atmende Klarsein» (сравните т. 208–213 «La victoire de Gernica» и т. 4 «Das Atmende Klarsein» в примерах № 1а и № 1б).

Пример № 1а Л. Ноно «La victoire de Gernica» (т. 208–216)

Пример 1б «Das Atmende Klarsein» (т. 1–5)

Пример 1в «La victoire de Gernica» (т. 23–27)

Пример 1г «Liebeslied» (т. 37–40)

Фактурное устройство первых хоровых сочинений наглядно демонстрирует продолжение экспериментов А. Веберна по освоению



трёхмерного фактурного пространства. Интерес к пространственным эффектам можно обнаружить даже в таком внешне традиционном сочинении Ноно, как «Epitaph für Federico Garsia Logca»: в третьей эпитафии (т. 101–127) композитор одновременно на основе единого серийного ряда формирует монодию духовых и пуантилистическую фактуру ударных, что позволяет добиться эффекта отражения звуков, экспонированных в горизонтали духовых, в другой части сцены и ином тембровом оформлении. В данном примере любопытно сочетание горизонтальной додекафонии с пуантилизмом веберновского типа, наглядно представляющим технику Klangfarbenmelodie (пример № 2).

Пример № 2 «Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке». Эпитафия № 3 (т. 101–104)

Дальнейшее преодоление линейности в «Liebeslied» («Песнь любви», 1954) обнаружило себя в феномене «политембровой монодии», являющей собой мелодию большого диапазона, развитие которой реализуется посредством последовательного присоединения партий в восходящем, либо нисходящем порядке (пример № 3).

Пример № 3 «Liebeslied» (т. 11–15)

Однако при сравнении «Liebeslied» с отстоящей от неё меньше, чем на два года кантатой «Il canto sospeso» обращает на себя внимание то, что в двух произведениях принцип Klangfarbenmelodie находит в корне различную реализацию. В первом сочинении феномен политембровой монодии связан с представлением Klangfarbenmelodie в понимании А. Веберна: композитор членит мелодию на несколько фрагментов, передаваемых различным партиям. При этом сам принцип линейного развёртывания сохраняется, меняется лишь пространственное размещение линии: вместо горизонтальной она получает ломаную репрезентацию. В «Il canto sospeso», а также в сочинениях 1960 года «эмансипа-

ция тембра» проявляет себя ещё более отчётливо: Л. Ноно продолжает дальнейшее расщепление монотембровых интонаций на отдельные звуки, исполняемые различными партиями, что приводит к образованию монодии нового типа – «стереомонодии», характеризующейся не только участием в её построении различных тембров, но и высокой мобильностью каждого тона, посредством тембровой модуляции (у Ноно Klangfarben-Übergang) постоянно меняющего окраску звучания.

Упоение оттенками цвета, звука в неспешном созерцании, любовании мгновением, открывающим путь к постижению вечности – всё это оказалось близким, созвучным внутреннему миру композитора, которого, по словам В. Г. Тарнопольского, более всего волновал «автономный звук, его самоценность вне всякого контекста, бесконечное разнообразие тембровых характеристик тона и работа с ними» [4, с. 46]. Возникающий фактурный тип, при его внешнем совпадении с пуантилистическим изложением, демонстрировал скорее не изоляцию, а активное взаимодействие музыкальных звуков одновременно в горизонтальном, вертикальном и глубинном измерениях.

Сам композитор подчёркивал: «Я никогда не сочинял пуантилистически; это – изобретение критиков. Музыкальная концепция, в которой каждый звук (Tonpunkt) герметически закрыт, соответствует абсолютно чуждому мне мышлению <...> В моих ранних сочинениях “звуковые точки” не так уж важны; гораздо более важными чем звуковысоты (Tonhöhen) становятся интервалы, связь с окружающими музыкальными фигурами; эти отношения не исчерпываются тем, что мы называем вертикалью или горизонталью, они охватывают все композиционные слои – подобно сети, протянутой во всех направлениях» (цит. по: [5, с. 28]).

В этом видится, с одной стороны, влияние серийного мышления (предполагающего детерминацию вертикали и горизонтали одним предкомпозиционным рядом), с другой – влияние венецианской полифонической школы, наследником которой также считал себя композитор. Причём речь идёт не только о традиции *cori spezzati* (букв. “разор-

ванных» хоров) венецианских мастеров, но и о музыкальной атмосфере Венеции с её уникальными колокольными звонами, что явствует из слов самого композитора: «В моем доме в Венеции, на острове Джудекка всегда можно слышать колокола: их звуки слышны отовсюду, днем и ночью, в туманный и солнечный день, с различными резонансами, с разнообразными значениями» [10, S. 199].

Повторимся, в «Liebeslied» наблюдается лишь движение к упразднению линейного развёртывания при следовании в организации хорового письма традиции Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. Что касается связи с творчеством главы Новой венской школы, то в первых пьесах она проявляет себя особенно ярко. Наряду с активным использованием типичного для хоровых сочинений Шёнберга унисона партий альты, в «Epitaph für Federico Garsia Lorca» и «La victoire de Gernica» наблюдается сосуществование традиционного вокального интонирования и изобретённого Шёнбергом «речевого пения» (Sprechgesang). Причём трактовка Sprechgesang наследует традицию поздних вокальных опусов Шёнберга (яркий пример – хоровая пьеса «De profundis» op. 50 b), в которых звуковысотный диапазон Sprechstimmen (речевых голосов) является более ограниченным, а основным складом изложения становится аккордовый с явно слышимым вербальным текстом. В сравнении с сочинениями Шёнберга, у Ноно меняется и нотация Sprechgesang: если Шёнберг размещает хоровые Sprechstimmen на пятилинейном нотоносце, то Ноно использует для них одну линию, с выписанным ритмом и лишь примерно намеченной высотой звучания. В отличие от Шёнберга, Ноно не дифференцирует звуковысотность Sprechstimmen одновременно звучащих хоровых партий. По сути, относительная высота звучания обозначает степень тесситурного напряжения, которое с точки зрения нотации должно совпадать во всех партиях.

Определённые ассоциации с творчеством Шёнберга вызывает и диатоническое окончание сочинения Луиджи Ноно. Подобно тому, как «Moderner Psalm» («Современный псалом» op. 50 c) – последнее хоровое сочинение Шёнберга, незавершённое им, – обрывается на «quasi-тональных» мелодических фигурациях, первый хоровой опус Луиджи Ноно заканчивается унисоном всего хорового состава, воспроизводящим мелодию, опирающуюся только на пентатонику d-e-g-a-h. Но если в «Современном псалме» мелодические ходы по звукам мажорного и минорного трезвучия обусловлены самой структурой серии, то для подобного окончания «Эпитафий» Ноно специально вычленяет искомые звуки из состава серии. Выбор именно этих пяти звуков, возможно, связан с желанием композитора создать аллюзию на строй испанской гитары – неперменной спутницы лирики Ф. Г. Лорки (пример 4).

Пример № 4

«Эпитафии Федерико Гарсия Лорке».
Эпитафия № 3 (т. 410–415)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is for the piece 'Эпитафия № 3' by Luigi Nono. The lyrics are in Spanish: '¡ oh ciu - - dad de los gi - ta - nos'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'ppp'.

Связь сочинения Ноно с наследием Шёнберга прослеживается и на уровне звуковысотной организации сочинения. Композитор пользуется здесь своеобразно трактуемой серийной техникой. Говоря о специфике своих серийных сочинений, Ноно акцентировал

внимание на феномене импровизации, сохраняющей свою актуальность даже в условиях предельно детерминированного серийного контекста: «Моя работа протекала трёхступенно. Сначала я выбирал материал: интервальный, звуковой, ритмический. Затем я экспериментировал с этим материалом, подвергая его различным преддетерминирующим процессам, с тем, чтобы посмотреть, в каком направлении его можно было бы развивать. И только затем я сочинял, выводя форму из этого материала и присущих ему возможностей. При этом сочинение никогда не было для меня лишь конкретизацией прекомпозиционных структур. Что касается импровизации, то она всегда присутствовала, и я до последнего момента оставлял за собой право окончательного решения» (цит. по: [5, с. 26–27]).

Фрагменты партитур хоровых композиций 1951–1953 гг., где последовательно используется ортодоксальный додекафонный метод, встречаются сравнительно редко. Композитор в основном оперирует небольшими сегментами по четыре, пять или шесть звуков, прибегая к повторениям тонов внутри структуры и выявляя интонационные ресурсы сегмента через изменение порядка следования тонов. Может показаться, что композитор создаёт на основе серии, трактуемой как оригинальный ладовый звукоряд, типичное неомодалное сочинение. Однако порядок следования тонов, тем не менее, частично учитывается композитором, что можно видеть на примере третьей Эпитафии. Здесь (т. 102–132) в партиях деревянных духовых, представляющих ряд в горизонтальном изложении, Ноно последовательно вводит три четырёхзвучных сегмента серии, постоянно используя в рамках развёртывания уже отзвучавшие тоны, подобно тому, как поступал и сам создатель додекафонного метода в хоровой пьесе «Закон» (op. 35 № 2).

Характер сегментации в сочинениях Ноно, как и в произведениях создателя додекафонного метода, может определяться конкретной числовой символикой. В «Liebeslied», посвящённой дочери Арнольда Шёнберга и будущей жене Луиджи Ноно Нурии Шёнберг, композитор в рамках двухчастной структуры сочинения производит сегментацию по шестизвучиям⁶, звуки первого гексахорда

используются им в первой части сочинения, звуки второго – соответственно, во второй. При этом в обеих частях композитор постоянно повторяет (ротировает) лишь пять звуков, используя шестой тон в качестве завершения музыкального построения. В коде сочинения звучат два четырёхзвучных аккордовых комплекса в хоровой партии, дополняемых одним звуком в партии литавр. Таким образом, когда основана на звучании девяти высот, представляющих звуки как первого, так и второго гексахордов.

Подытожим вышесказанное в следующей схеме:

I часть	II часть	Кода
es-as-h-g-e+a	c-d-f-b-cis+fis	es-as-g-e-a+d-f-cis-fis
[5 + 1]	[5+1]	[5 + 4]

Тот факт, что в коде сочинения (пример № 5) композитор намеренно через обозначение метра фиксирует внимание на чередовании чисел 5 (4 звука в хоре+1 в партии литавр) и 4 (4 звука в хоре) наводит на мысль о том, что композитор мог таким образом зашифровать число букв в собственном имени и имени своей невесты. Действительно, в имени Nurgia пять букв (обратим внимание, в партии литавр, завершающей звучание первого аккорда появляется именно звук а – последняя буква имени невесты). Что же касается имени композитора, то, очевидно, в сочинении зашифрована сокращённая форма имени Luigi – Gigi, которую он предпочитал использовать в общении с близкими.

Пример № 5

«Liebeslied» (т. 68–74)

По поводу отчётливо артикулируемой «пятерки» в первой и второй частях пьесы можно предположить, что таким образом композитор представляет число букв, составляющих слово Liebe, в формате двухчастной симметричной конструкции сочинения, повествующего о взаимной любви Нурии и Джиджи.

Подводя итоги анализа первых хоровых сочинений Лиджи Ноно, можно прийти к выводу: говорить непосредственно о раннем творчестве композитора применительно к пьесам 1951–1953 гг. правомерно только с позиции хронологии пути мастера. Здесь перед нами уже сложившийся художник и с точки зрения эстетики, и с точки зрения музыкально-языковых средств. Исследование ткани сочинений Ноно первой половины 1950-х годов позволяет фиксировать преобладание традиций представителей Новой венской школы, что касается не только звуковысотной, но фактурной и тембровой организации сочинений. Хоровые пьесы итальянского композитора выглядят органичным продолжением экспериментов А. Шёнберга и А. Веберна, наглядно демонстрируя органичную связь между сочинениями довоенного и послевоенного авангарда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Ноно принадлежат следующие слова: «Для меня нет различия между музыкой и революцией. Так мне стало ясно, что нет разницы, напишу ли я партитуру или организацию забастовку» (цит. по: [2, с. 33]). Творчество Л. Ноно стало центром исследования Е. Фламмера, посвящённого генезису и развитию ангажированного музыкального искусства (см.: Flammer E. N. Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1981. 336 S.).

² В статье: Stenzl J. L'azione scenica und Literaturoper // Muzik-Konzepte. Hefte 20. Luigi Nono. Juli 1981. S. 45–57.

³ Об этом свидетельствует интервью, которое дал композитор музыковеду Э. Рестаньо: «Когда в 1952 году состоялась

преьера в Дармштадте, Бруно, знавший обо всём, рассказал мне о том, как он был обеспокоен. Если бы эти мелодии, исполняемые во второй части на литаврах различной высоты, были бы замечены публикой, была бы катастрофа. Представь себе, в 1952 году, в середине Холодной войны такой намёк на Коммунизм!» (цит. по: [9, S. 29]).

⁴ Термин швейцарского музыковеда Германа Данузера в кн.: [6, S. 383].

⁵ Подробнее об этом: [1, с. 83].

⁶ Излюбленный вариант сегментации в сочинениях А. Шёнберга.

ЛИТЕРАТУРА

1. «А могло быть иначе...»: интервью с Луиджи Ноно / пер. М. Чистяковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. Вып. 145. С. 78–83.

2. Кириллина Л. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 2. С. 11–56.

3. Рыжинский А. Хоровая музыка Арнольда Шёнберга. М.: Спутник+, 2010. 227 с.

4. Тарнопольский В. Contrappunto dialettico // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 44–47.

5. Чистякова М. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: дис. ...канд. искусствоведения. М., 2000. 256 с.

6. Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 7. Laaber, 1984. 495 S.

7. Nono L. Texte. Studien zu seiner Musik. Zürich-Freiburg: Atlantis, 1975. 478 S.

8. Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese // Über Musik und Sprache / Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 14. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974. S. 93–119.

9. Stenzl J. Luigi Nono. Zürich: Rowolt, 1998. 160 S.

10. Stoianova I. Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre // Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung. Band 24. Wien.Graz: Universal Edition, 1991. S.180–204.

REFERENCES

1. «A moglo byt' inache...»: intervyyu s L. Nono / per. M. Chistyakovoy ["It Could Have Been in a Different Way...": An Interview with Luigi Nono. Translated by M. Chistyakova]. *Slovo kompozitora (po materialam vtoroy poloviny XX veka)* [The Words of the Composer (Based On Materials of the Second Half of the 20th Century. Collection of Works)]. Vol. 145. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2001, pp. 78–83.

2. Kirillina L. Luidzhi Nono [Luigi Nono]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty* [20th Century. Music Outside of Russia: Sketches and Documents]. Vol. 2. Moscow: Muzyka Press, 1995, pp. 11–56.

3. Ryzhinskiy A. *Horovaya muzyka Arnol'da Shyonberga* [Choral Music by Arnold Schoenberg]. Moscow: Sputnik+ Press, 2010. 227 p.

4. Tarnopolsky V. Contrappunto dialettico [Dialectic Counterpoint]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1996, no. 1, pp. 44–47.

5. Chistyakova M. *Luidzhi Nono: issledovanie kompozitsionnykh printsipov: dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [Luigi No-

no: Research of the Principles of Composition: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 256 p.

6. Danuser H. *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 7* [The Music of the 20th Century. A New Manual of Musicology. Vol.7]. Laaber, 1984. 274 s.

7. Nono L. Texte. *Studien zu seiner Musik* [Texts. Studies of His Music]. Zürich-Freiburg: Atlantis, 1975. 478 s.

8. Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese [Luigi Nono and Cesare Pavese]. *Über Musik und Sprache. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 14* [On Music and Discourse. [Publications of the Institute of New Music and Musical Education Darmstadt]. Vol.14. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974, pp. 93–119.

9. Stenzl J. *Luigi Nono*. Zürich: Rowolt, 1998. 160 p.

10. Stoianova I. Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre [Luigi Nono's Vocal Works of the 1950s and 1960s]. *Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung. Band 24*. [Luigi Nono's Music. Studies of the Evaluation Research]. Vol. 24. Wien.Graz: Universal Edition, 1991, pp. 180–204.

Формирование основных принципов хорового письма Луиджи Ноно в сочинениях первой половины 1950-х годов

Статья посвящена анализу ранних хоровых сочинений Л. Ноно – выдающегося представителя итальянского музыкального авангарда. Исследуя фактурное и тембровое своеобразие сочинений композитора, автор делает выводы о специфике его раннего хорового стиля. Важнейшим из них оказывается заключение о том, что истоки новаций вокальной музыки Ноно находятся в его первых хоровых опусах. Затем они реализуются в поздних вокально-ансамблевых и хоровых сочинениях. С 1951 по 1954 годы возникли произведе-

ния, содержащие «в сжатом виде» информацию о дальнейших путях развития хорового творчества Л. Ноно. Отдельное внимание уделяется обнаружению числовых закономерностей серийной структуры пьесы «Liebeslied», посвящённой Нурии Шёнберг – дочери изобретателя серийного метода композиции Арнольда Шёнберга, супруги Ноно (с 1955 г.).

Ключевые слова: хоровая фактура, серийный метод, ангажированная музыка, Sprechgesang, Klangfarbenmelodie, Луиджи Ноно, Антон Веберн, Арнольд Шёнберг

The Formation of the Basic Principles of Luigi Nono's Choral Writing in the Compositions of the Early 1950s

The article is devoted to the analysis of the early choral compositions by Luigi Nono – an outstanding representative of the Italian avant-garde music. In his study of the originality of texture and timbre in the composer's works, the author draws a number of conclusions about the specificity of his early choral style. The most important of these is the conclusion that the sources of the innovations of Nono's vocal music are present in his very first choral works. Then they are realized in the late vocal-instrumental and choral works by the composer. From 1951 to 1954 the composer wrote a number

of works that contained “in a compressed form” information about the subsequent paths of development of his choral writing. Special attention is given to the discovery of numerical laws in the serial structure of the choral piece “Liebeslied” dedicated to Nuria Schoenberg, the daughter of the inventor of the serial method, Arnold Schoenberg (who was Nono's wife from 1955).

Keywords: choral texture, serial method, engaged music, Sprechgesang, Klangfarbenmelodie, Luigi Nono, Anton Webern, Arnold Schoenberg

Рыжинский Александр Сергеевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
E-mail: loring@list.ru

Российская академия музыки им. Гнесиных
Российская Федерация, 121069 Москва

Alexander S. Ryzhinsky

Candidate of Arts,
Associate Professor of the Choral Conducting Department
E-mail: loring@list.ru
Russian Gnesins' Academy of Music
Russian Federation, 121069 Moscow

