

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

Вокальная тембрика в хоровых сочинениях Маурисио Кагеля 1958–1982 годов*

Статья посвящена хоровому творчеству Маурисио Кагеля 1958–1982 годов, представившему пример одного из самых радикальных явлений в хоровой музыке второй половины XX века. Основное внимание уделено рассмотрению вокальных техник, определивших хоровое письмо композитора. В статье изучается комплекс используемых вокальных манер (пение, *Sprechgesang*, декламация), регуляторы вокального звукоизвлечения (характер *vibrato*, показатели объёма фонационного выдоха); содержится характеристика основных артикуляционных приёмов: как традиционных для хоровой музыки XX века (пение с закрытым ртом, фальцет, шёпот), так и новаторских, впервые заявивших о себе в сочинениях Кагеля (пение со стиснутыми зубами, пение с закрытым ртом при одновременном произнесении текста, пение дрожащим голосом). Выделены вопросы работы Маурисио Кагеля с отдельными фонемами. В рамках анализа «Анаграмма» изучается первый в западноевропейской музыке опыт применения *quasi*-серийных процедур к работе с вербальным рядом, обусловивший появление в партитуре знаков таблиц Международной фонетической ассоциации. Данное сочинение рассматривается как первый пример нового вокального жанра – фонемной композиции. Изучение сочинений, созданных композитором в течение первых двух десятилетий его жизни в Германии, позволяет сделать вывод о последовательном решении композитором определённой задачи – поиске нового хорового звучания, способного помочь хоровой музыке продолжить её развитие, вывести из состояния застоя, в котором, по мнению композитора, находилась современная ему хоровая культура.

Ключевые слова: Маурисио Кагель, Лючано Берно, Луиджи Ноно, хоровая музыка, послевоенный авангард, вокальная тембрика, фонемная композиция.

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

Vocal Timbral Patterns in Mauricio Kagel's Choral Compositions from 1958–1982

The article is devoted to the choral music of Mauricio Kagel from the years 1958–1982, presenting an example of one of the most radical phenomena in choral music of the second half of the 20th century. Most of the attention is focused on examination of the vocal techniques which determined the composer's choral writing. The article examines the complex of the utilized vocal techniques (singing, *Sprechgesang*, declamation), the regulators of vocal sound-production (the character of *vibrato*, the indicators of the scale of the phonatory exhalation); provides a characterization of the main articulatory techniques: both traditional ones for 20th century choral music (singing with closed mouth, falsetto, whisper), as well as innovative ones, which demonstrated themselves for the first time in Kagel's compositions (singing with clenched teeth, singing with closed mouth while simultaneously pronouncing the text in a trembling voice). The questions regarding Mauricio Kagel's work with separate phonemes are highlighted. As part of the analysis of the work "Anagrama" used the first attempt in Western European music of applying quasi-serial procedures to work with a verbal text, stipulating the appearance in the score of signs of tables of the International Phonetic Association. The present composition is examined as the first example of a new vocal genre – phonemic composition. Study of compositions written by the composer during the first two decades of his life in Germany makes it possible to come up with the conclusion about a consistent solution by the composer of a particular goal – the search for a new choral sound capable of enabling choral music to continue its development, to lead it away from a state of stagnation, in which, according to the composer, contemporary choral culture was existing.

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта № 16-04-50011.



The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 16-04-50011, supported by the Russian Fund for Fundamental Research (RFFI).

Keywords: Mauricio Kagel, Luciano Berio, Luigi Nono, choral music, post-war avant-garde, vocal timbral patterns, phonemic composition.

Маурисио Кагель (1931–2008) – одна из наиболее симптоматичных фигур для музыки второй половины XX столетия, отмеченной, по словам А. Доманна, «крайне запутанным сплетением разных течений и позиций, устойчивых и стихийных рефлексов на непредсказуемое продолжение истории музыки» [7, S. 14]. Активные поиски новых форм бытия современного музыкального искусства в сочинениях этого композитора позволяют рассматривать его творчество в одном ряду с искусством таких новаторов западноевропейской музыки прошлого века, как Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Пьер Булез, Янис Ксенакис, Дьёрдь Лигети. Глубокий интерес к музыкальной истории вместе с типично постмодернистским ироничным отношением к её «святыням» привёл к рождению знаковых работ Кагеля – «Ludvig van» (1970) и «Sankt-Bach-Passion» (1985), скандальные премьеры которых только катализировали и без того большой интерес к его творчеству.

Проблема хорового письма Кагеля, творчество которого представляет одно из самых радикальных направлений в хоровой музыке XX века, в то же время продолжает оставаться наименее изученной. Даже в сравнении с революционными открытиями в области хорового письма предшественников (Арнольда Шёнберга и Антона Веберна) и старших современников Кагеля (Бруно Мадерны, Луиджи Ноно, Лючано Берлио) его хоровые сочинения предлагают принципиально новый взгляд на исполнительские возможности хора, иные фактурные и тембровые решения хоровых сочинений.

В эволюции хорового письма Кагеля важнейшее место принадлежит первым двум его творческим десятилетиям в Германии, непосредственно предшествовавшим рождению самого известного хорового произведения композитора – «Sankt-Bach-Passion». Применённые в этом и в последующих сочинениях («Mitternachtsstück», «Fragende Ode», «Schwarzes Madrigal») вокальные техники были сформированы композитором в работах, созданных в период с 1958 по 1982 год. Именно на этих сочинениях будет сосредоточено наше внимание в настоящей статье с целью установ-

ления сформировавшегося в этих произведениях комплекса вокальных приёмов Кагеля, определивших облик поздних хоровых сочинений мастера и повлиявших на эволюцию европейской хоровой композиции последней трети XX века.

Примечательно, что, в отличие от Штокхаузена, Лигети, Мадерны, Ноно, Берлио, у Кагеля отсутствуют в наследии ранние хоровые сочинения, которые были бы достаточно традиционными по музыкальному языку¹. Его первый опус с участием хора – «Anagrama» (1958)² – произведение новаторское не только по общей композиционно-технической идее, но и по предложенным композитором оригинальным приёмам хорового письма.

«Anagrama», написанная за 10 лет до «Sinfonia» Лючано Берлио, впервые представила использованный впоследствии итальянским композитором пример применения *quasi*-серийных процедур к вербальному тексту³, что непосредственно отразилось и на специфике вокальной тембрики как в первом, так и во втором сочинениях. Именно здесь Кагель представил в приложении к партитуре знаки таблиц Международной фонетической ассоциации (International Phonetic Association), до этого не применявшиеся в вокальной музыке. Отталкиваясь от древне-латинского палиндрома «In girum imus nocte et consumimur igni» («Мы кружимся в ночи и сгораем в огне») в качестве предкомпозиционного ряда (своего рода вербальной серии), Кагель выводит новые слова, а также отдельные фонемы, представляющие немецкий, французский, итальянский и испанский языки. Укажем здесь лишь некоторые механизмы вербально-фонетического преобразования исходного ряда:

1. Перевод палиндрома (как целиком, так и отдельных частей) на другие языки.
2. Замена отдельных фонем палиндрома иными, имеющими сходное звучание (например: nocte – nokte, girum – djirum и т. д.).
3. Распадение словесного текста на слоги и отдельные фонемы, свободно комбинируемые друг с другом, а также «производство» новых фонем путём сочетания исходных (например, k+s [ks] = x).

В отношении последнего из представленных методов необходимо сказать о возможном влиянии на его формулировку кантаты Луиджи Ноно «Il canto sospeso» (1955/56), в которой произведено последовательное расщепление вербального текста на слоги и их «веерное» [6, с. 25] распределение по голосам фактуры. Кроме того, в один год с «Anagrama» появились «Cori di Didone» Ноно – сочинение, в котором итальянский композитор начал активное оперирование отдельными фонемами. Однако ни в «Cori di Didone», ни тем более в «Il canto sospeso» Ноно не отказывался от сохранения исходной последовательности слогов и фонем, поскольку этого требовала общая для всех его хоровых сочинений установка: «Фонетический материал ... активно сотрудничает с музыкальной композицией на службе своей семантики» [3, с. 46].

Пожалуй, ближе всех к предложенному Кагелем методу свободного комбинирования ставших независимыми друг от друга вербальных частиц подошёл Карлхайнц Штокхаузен в своей электронной композиции «Gesang der Jünglinge» (1956). Данное сочинение с характерным для него свободным комбинированием слогов и фонем, выведенных из записи мелодии с фрагментом текста из Книги пророка Даниила в исполнении мальчика-певчего Йозефа Прочки, во многом определило направление поисков Маурисио Кагеля, тесно общавшегося со Штокхаузеном в первые годы своего приезда в Германию. Как и Штокхаузен, Кагель изучал филологические дисциплины и был увлечён идеей создания в своих композициях многоуровневых семантических полей, воплощаемых в том числе и полиязычными ресурсами. В этом отношении творчество Кагеля чрезвычайно характерно именно для музыки второй половины XX века, когда важным для композитора являлось не только включение в композицию нескольких языков (подобные случаи уже наблюдались в музыке первой половины XX века – в творчестве Стравинского и Шёнберга, например), но и активное взаимодействие между ними, инициирующее даже своеобразные «лингво-модуляции», столь характерные для «Анаграммы» (на это намекает и название пьесы). Привлечение новых языков, в свою очередь, непосредственно повлияло и на тембровую сторону сочинения, определяя характер фонации, её оформление, специфику артикуляции.

Возможно, именно идея языкового превращения исходного

текста обусловила и столь характерный для хорового творчества Кагеля интерес к абстрактным манипуляциям отдельными фонемами, не привязанными к конкретному вербальному ряду. Фонемы, по сути, явились для композитора точным регулятором тембровой стороны фонации, аналога которым в нотной записи не имелось. Отталкиваясь от идей Штокхаузена, разработавшего таблицы фонем – от белого шума до синусных тонов – для организации уже упоминавшейся выше электронной композиции «Gesang der Jünglinge», Кагель первым стал оперировать свободными фонемами в «живом» звучании, создавая вокальные композиции в диапазоне от неразличимых по высоте шумов до традиционного вокального письма, опирающегося на гласные звуки.

В «Anagrama» и «Hallelujah» (1967) заметно стремление композитора не только систематизировать имеющиеся вокальные техники, но и предложить новые. В предисловии к «Hallelujah» Кагель представляет дифференциацию нотной записи обычной вокальной манеры (*Singen*), речевого пения (*Sprechgesang*) и ритмизованной речи (*Sprechen*). Уже в этом перечислении привлекает внимание новаторство композитора, настаивающего на различии в вокальном сочинении речевого пения и речи. Если мы обратим внимание на эволюцию *Sprechgesang* в хоровых сочинениях Шёнберга, то увидим, что со временем интонационно детализированное речевое пение в «Die glückliche Hand» (1909–1913) и «Pierrot lunaire» (1912) сменяет интонационно очень сдержанная, даже несколько монотонная версия *Sprechgesang* в «De profundis» (1950) и «Moderner Psalm» (1950–1951), соответствующая в «Anagrama» скорее речевой партии, но не *Sprechgesang*. Примечательно, что дифференцируя нотную запись этих двух манер (речевого пения и речи), Кагель использует два типа нотации *Sprechgesang* Шёнберга: ранний (использованный в «Die glückliche Hand» и «Pierrot lunaire») – для *Sprechgesang* (примеры № 1 а, б) и поздний (характерный для записи *Sprechgesang* в опере «Moses und Aron») – для речевых партий (примеры № 2 а, б).

Пример № 1 а

А. Шёнберг.

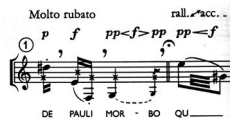
«Die glückliche Hand». Картина 1

[Mäßig, aber sehr heftig]

du weißt, teufel ja, Kannst du nicht endlich (Du) - he findest Du weißt, es ist im mer wieder das Glei - che.



Пример № 1 б М. Кагель. «Hallelujah»
Gesangsolo: Alto 1



Пример № 2 а А. Шёнберг.
«Moses und Aron». Интермедия



Пример № 2 б М. Кагель «Hallelujah»
Gesangsolo: Alto 1



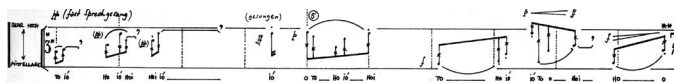
Дополнительным регулятором вокального звукоизвлечения становится характер *vibrato*. Как и в отношении манеры исполнения, здесь композитор предлагает три основных уровня: от интенсивного (*molto vibrato*) через средний уровень (*poco vibrato*) к выключению *vibrato* (*senza vibrato*). Удивительно, но в один год с «Anagrama» появился и цикл Дж. Шельси «Tre canti sacri» (1958), в котором композитор аналогичным образом регулировал уровень *vibrato*. Однако учитывая тот факт, что сочинения Шельси стали известными гораздо позднее их написания, дифференциация *vibrato* здесь – подлинная новация Кагеля! Впоследствии вместе с контрастным сопоставлением различных уровней *vibrato* композитор применит и изменения скорости *vibrato* в рамках континуальной звучности. Первый пример подобного рода встречается в партитуре «Hallelujah».

Внимание к выразительным ресурсам речи приводит Кагеля к идее трансформировать её запись. В отличие от Шёнберга, преимущественно использовавшего для записи *Sprechstimme* обычный нотоносец, Кагель предлагает для речевых голосов партитурное пространство без линий: положение нотных знаков относительно друг друга обуславливает использование определён-

ного регистра – от очень низкого (*sehr tief*) до очень высокого (*sehr hoch*). Удобство подобной записи, связанное с отсутствием точной фиксации высоты звучания при детальном указании направления интонации, явилось причиной её активного включения и в последующие партитуры Кагеля. Так, большая часть хоровых партий «Staatstheater» (1971) записана именно таким образом (см. пример № 3).

Подобный метод записи, допускающий значительное число вариантов исполнения, органично вписывался в типичное для музыкального искусства 1960–1970-х поле поиска исполнительской свободы, когда, по мнению С. Санио, впервые заявившей о программном значении заголовка сочинения Л. Ноно «No hay caminos, hay que caminar» («Нет дорог – нужно идти») для всего постсерияльного музыкального искусства, «тот, кто концентрируется именно на “необходимости идти”, обретает более реальные возможности» [12, S. 33].

Пример № 3 М. Кагель. «Staatstheater»
(фрагмент партитуры)



Наряду с сочетанием различных исполнительских манер, дифференциацией уровня *vibrato* Кагель вводит в партитуру «Anagrama» ещё один важный регулятор – показатель объёма фонационного выдоха. В партитуре встречаются три обозначения: а) *con voce*, соответствующее объёму выдоха, типичному для исполнения классических вокальных сочинений, б) *mezza voce*, представляющее пение с избыточным выдохом (эффект сиплого пения)⁴ и в) *senza voce*, соответствующее произнесению текста шёпотом (как очень тихим, так и громким).

Все представленные выше регуляторы вокального исполнения соседствуют в партитуре с большим количеством ремарок, призванных добиться дополнительных звуковых эффектов. Среди них есть как уже использовавшиеся в музыкальных композициях предшественников Кагеля (фальцет, шёпот, пение закрытым ртом), так и новые, свидетельствующие о необыкновенной изобретательности композитора в поиске особой красочности вокального звучания. Перечислим их:

1) пение со стиснутыми зубами (*mit zusammengebissenen Zähnen*) – приём, позволяющий добиться специфического призвучания, обусловленного резонированием челюстей вокалиста;

2) пение с улыбающимся ртом (*mit lächelndem Munde*), противопоставленное обычному пению, – приём, позволяющий получить дополнительный объём вокального звучания за счёт напряжения определённых лицевых мышц;

3) интонирование текста закрытым ртом, производящее эффект глухого, невнятного бормотания;

4) включение в вокальные партии таких немзыкальных элементов, как смех, кашель и даже чавканье, щёлканье языком;

5) громкий выдох/вдох;

6) свист.

Даже в сравнении с самыми известными сочинениями коллег Кагеля, созданными в 1960-е годы, видно, насколько разнообразна палитра вокальных приёмов в «Anagrama». Конечно, смех, кашель, свист, шёпот мы обнаружим и в «Passaggio» (1961–1962) Берлио, «Aventures» (1962) Лигети, равно как и использование вокального и речевого интонирования, но целый ряд приёмов так и остались в 1960–1970-е годы типичными именно для партитур Кагеля. Среди них мы встречаем и приём, который у композитора имеет различные обозначения, но при этом весьма сходную исполнительскую реализацию. В «Anagrama» неоднократно встречается ремарка *mit zittriger Stimme* (дрожущим голосом). Аналогами этого приёма в «Hallelujah» (1967) становятся: а) быстрая репетиция звука (*schnelle Tonwiederholung*), б) тремоло (*tremolo*). Качественное различие между ними состояло в увеличении числа репетиций звука в единицу времени во втором случае. В сочинениях, созданных с 1971 по 1982 год, Кагель продолжает пользоваться как первым, так и вторым обозначением, при этом чаще применяя второе (*tremolo*). К примеру, пьеса «Requiem» – одно из наиболее известных хоровых сочинений, входящих в макроцикл «Rrrrrr...» (1982), – основана на преимущественном использовании подобного *tremolo* (пример № 4).

Пример № 4 М. Кагель. Семь хоровых пьес из цикла «Rrrrrr...», № 2



По своему звучанию данный приём аналогичен раннебарочной технике репетиций, получившей обозначение *nota ribattuta*. Обращение к этой вокальной технике встречается в работах Лючано Берлио рубежа 1950–1960-х годов. О применении *nota ribattuta* в «Epifanie» (1961) пишет, в частности, Л. В. Кириллина, указывая в качестве источника этого приёма сочинения Клаудио Монтеверди: «Помимо таких известных авангардных средств вокального письма, как *Sprechgesang*, широкие скачки и «флейтовые» фиоритуры, Берлио возрождает здесь старинный приём *nota ribattuta*, почерпнутый у итальянских авторов XVII века, в частности Монтеверди...» [2, с. 88].

Возрождение в сочинениях Кагеля и Берлио приёма *nota ribattuta*, отвергнутого на рубеже XVII–XVIII веков по эстетическим соображениям, свидетельствует о том, что внимание композиторов, создающих вокальные сочинения во второй половине XX века, обращено к использованию самых разнообразных технических ресурсов, в том числе связанных с созданием в сочинениях нарочито некрасивого звучания. В «Anagrama» и «Hallelujah» Кагель широко использует гортанное (*guttural*), назальное (*nasal*) пение. Объёмные фрагменты партитуры «*Vox humana?*» (1979) основаны на противопоставлении обычного (*ordinario*) и «неприятного» (*unschön/ugly*) пения. Для воплощения эффектов уродливого, даже шокирующего слушателей звучания композитор прибегает к использованию пения в крайних участках регистров, а также крика⁵ («Anagrama», «*Vox humana?*»). Возможно, расширение вокальных технических приёмов при помощи подобных средств явилось во многом аналогичным экспериментам Шёнберга, предложившего публике в 1912–1913 годах приём *Sprechgesang* как важнейший выразительный компонент одних из самых известных своих *экспрессионистских* сочинений – «*Pierrot lunaire*» и «*Die glückliche Hand*»⁶. Кроме того, свою роль могла сыграть и заявленная в сочинениях Ксенакиса 1960-х годов («*Oresteia*» и «*Medea Senecae*») идея воплощения в хоровых номерах откровенно непрофессионального звучания⁷.

В «Anagrama», «Hallelujah» Кагель не только систематизирует манеры исполнения, вводит новые технические приёмы, но и активно смешивает их. В партитурах многократно встречаются случаи вокализации *molto vibrato* закрытым ртом, использование полуоткрытого рта



(*quasi bocca aperta*) при перманентной смене интенсивности *vibrato*, исполнение вокального тремоло вместе с глissандо и даже сочетание свиста с интонированием вербального текста.

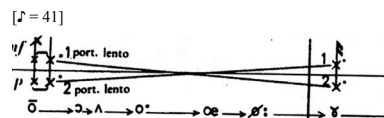
В «Anagrama», пожалуй, впервые столь отчётливо заявлена мысль об определяющем влиянии фонетики вербального ряда на тембровое решение вокальной композиции⁸. Кагель здесь, не ограничиваясь лишь созданием полиязычного вербального ряда, рассматривает фонетику в качестве важнейшей тембровой детерминанты, рождая, по сути, новый жанр вокальной композиции – фонемную композицию (*phoneme composition*⁹). Технические приёмы, использованные в «Anagrama», в 1960 годы получили продолжение в вокальной музыке Лигети («Aventures», «Nouvelles aventures»), Берно (Секвенция № 3, «Sinfonia»), Штокхаузена («Carité», «Stimmung»), Ксенакиса («Nuits»). Среди них:

- 1) континуальные трансформации звучности посредством чередования гласных при непрерывной вокализации;
- 2) использование шумовых (эксплозивных, фрикативных) согласных для получения различных сонористических эффектов;
- 3) вокализация с использованием сонорных согласных (<m>, <l>, <n>);
- 4) создание эффекта тремоло посредством использования при вокализации вибранты <r>.

Рассмотрим каждый из этих приёмов подробнее. Пение без словесного текста с использованием одних гласных существует в вокальном искусстве давно, определяя облик одного из самых известных вокальных жанров – вокализа. Однако для Кагеля, начиная с «Anagrama», важно посредством оперирования гласными звуками в вокальных партиях не только уйти от содержательной конкретности вербального ряда, но, прежде всего, получить дополнительные возможности для непрерывной тембровой трансформации хоровой звучности, обусловленной сменой гласных различного подъёма (например, переднего открытого [a], переднего закрытого [i], заднего закрытого [u]). Кагель использует данный приём в трёх основных вариантах: 1) медленный (почти незаметный) переход от одной гласной к другой (пример № 5), 2) умеренно быстрое чередование (пример № 6), 3) очень быстрое чередование с созданием отчётливой мелкой пульсации вокальной звучности (обратим внимание, последний вариант был использован в начальных тактах «Sinfonia» Берно – см. примеры № 7 а, б).

Пример № 5

М. Кагель. «Anagrama». Anagrama II



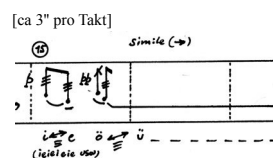
Пример № 6

М. Кагель. «Hallelujah» Gesangsolo: Soprano 2



Пример № 7 а

М. Кагель. Staatstheater. Debüt Solo Soprano 2



Шумовые согласные звуки до Кагеля в вокальной музыке не применялись отдельно от гласных звуков по причине отсутствия различимой высоты тона при их интонировании. Однако именно эта акустическая особенность шумовых согласных привлекает внимание композитора, стремящегося к расширению технических ресурсов вокальной музыки для воплощения ярких тембровых контрастов в своих сочинениях. Кагель может как группировать однородные согласные (только эксплозивные или только фрикативные), так и смешивать их. Обращает на себя внимание тот факт, что композитор даже при кратком исполнении шумовой согласной предписывает при её интонировании конкретную гласную, которая должна иметься в виду исполнителем, поскольку согласные, прежде всего, определяют характер атаки, в то время как гласные – характер фонации, зависящей от определённого подъёма гласного звука. Особое внимание композитора привлекают фрикативные согласные ([s], [ʃ], [f]), которые могут благодаря работе лицевых мышц создать иллюзию изменения высоты воспроизводимого шумового тона (пример № 8). Позже этот приём станет одним из наиболее используемых в сочинениях Х. Холлигера, в особенности в его знаменитом цикле «Die Jahreszeiten» (1975–1979). Примечательно, что уже в «Hallelujah» Кагель продемонстрировал

Пример № 7 б

Л. Берно. «Sinfonia». I часть

The musical score for Example 7b features vocal parts for Soprani (Soprano), Alti (Alto), Tenori (Tenor), and Bassi (Bass), along with Tam-Tam I, II, and III. The score includes phonetic transcriptions of the lyrics and dynamic markings such as *pppp* and *p*. The tempo is marked as $\text{♩} = 20 \text{ ca}$ and $\text{♩} = 30 \text{ ca}$, with a time signature of $\frac{2}{4}$ and a metronome marking of $\text{♩} = 60$. The lyrics include words like "feu" and "eau".

подобный эффект в отношении эксплозивного звука [к]. Иллюзия изменения высоты звучания достигается посредством чередования гласных: от гласной переднего закрытого [e] через гласные среднего закрытого [ü] и [ö] к гласной заднего закрытого подъема [u] (пример № 9).

Пример № 8 М. Кагель. «Hallelujah». Gesangsolo: Alto 3

The musical score for Example 8 is a vocal solo for Alto 3 from M. Kagel's «Hallelujah». It features a tempo marking of *[Molto rubato]* and a phonetic transcription of the lyrics: R_E_TI...N_E_B_A...T FLO REN TIN I...LU...U S.

Пример № 9 М. Кагель. «Hallelujah». II Protestchor

The musical score for Example 9 is a vocal solo for Protestchor from M. Kagel's «Hallelujah». It features a tempo marking of $\text{♩} = 92$ and a phonetic transcription of the lyrics: K⁰, K¹, K², K³, K⁴, K⁵.

Использование в вокальном интонировании сонорной согласной [m] получило распространение в хоровой музыке рубежа XIX и XX веков (в сочинениях Равеля, Рахманинова, Шёнберга). Однако именно в сочинениях Кагеля, начиная с «Anagrama», произошло включение в орбиту вокальной композиции и двух других удобных для классического

(*ordinario*) вокального интонирования сонорных согласных: велярной [n] и [l]. Экспериментом, не получившим, правда, своего развития, явилось также применение в вокализации аффрикат.

Применение вибранты [r] становится одним из характерных явлений для хоровой музыки второй половины XX века. Удобство вокализации, красочный тремолоподобный эффект сделали использование интонирования [r] очень привлекательным для композиторов. Но, пожалуй, именно для Кагеля вокализация [r] стала наиболее употребительным приёмом, используемым почти во всех его сочинениях. Особенно интересна в этом отношении первая хоровая пьеса из цикла «Rrrrrr...» (1982), явившаяся своеобразным тремоло-вокализмом, полностью основанным на вокализации [r] в двух основных вариантах этой вибранты – дентальном (язычном) и увулярном (заднеязычном) – в партитурах они обозначены соответственно [r] и [k]. В «Hallelujah» встречается также попытка получения тремоло в вокальной звучности при помощи соприкосновения кончика языка с губами, создающего эффект многократного произнесения согласной [l] (пример № 10). Спустя двадцать лет подобный приём станет одним из ключевых в партитуре «Canticum novissimi testamenti» (1989–1990) Лючано Берно.



Пример № 10

М. Кагель. «Hallelujah».
Gesangsolo: Soprano 1

[Tempo libero, ma giusto]

acc. rall.
pp ff

min 2
#osooc(sempre)

(Lippenrundung verändern. . .)

AH_NA_E (F) L_U_VII

Активное использование фонем самих по себе явилось следствием принципиально иного понимания сути вокального и, в частности, хорового искусства как самостоятельного, не имеющего обязательств «омузыкаливания» определённого вербального ряда. Кагель уже в «Анаграмма» заявил о первичности идеи музыкально-фонетического проекта: «“Анаграмма” возникла из желания использовать языки <...> исходя из акустических особенностей составляющих их частей, преобразуемых в музыкальные элементы» [10, S. 100]. Отсюда справедливо и мнение исследователей, которые, подобно Йозефу Хойслеру, считали, что в «Анаграмма» «звучание слов важнее их смысла» [14, p. 211].

Даже то, что в ряде случаев Кагель предписывает очень быстрое произнесение указанной в скобках части слова, предваряющей ту или иную воспроизводимую фонему, связано в первую очередь с поиском нужного композитору характера исполнительской атаки, а не с необходимостью обеспечения понимания заключённого в тексте смысла (пример № 11). Более того, неоднократно можно наблюдать примеры превращения слова в абстрактный фонический элемент (пример № 12). Подобный приём в дальнейшем получит широкое распространение в творчестве Берно (в «Sinfonia», «Stanze»).

Пример № 11

М. Кагель. «Hallelujah».
Gesangsolo: Soprano 4

[Molto rubato]

f pp ff p f pp p f

sehr schnell

IIIIIIIIIIU UUUUUUUUM (SAECULARISATUM) (VULGO)M

Пример № 12

М. Кагель. «Hallelujah».
Gesangsolo: Soprano 4

[Sempre molto rubato]

pp ff

ERNESTUS, CLARISSIMUS ILLE BRUNSVICENSIMUM DUX DUX DUX DUX DUX DUX DUX DUX

Кагель крайне редко использует привычный вербальный ряд, основанный на определённом литературном первоисточнике, что обусловлено его критическим отношением к традиционному пониманию задач вокальной композиции. В своих выступлениях, интервью композитор неоднократно подчёркивал, что для него литература и музыка – независимые, самодостаточные культурные явления. Одно из известных его высказываний: «Писатели, которыми я люблю, – неприкасаемы для меня. Какое право я имею улучшать хорошего поэта?» [9, S. 80–81]. В беседе с В. Клеппельхольцем композитор отметил: «Вопрос “Хотите ли вы озвучивать данный текст?” я встречаю скептически. Это связано с фундаментальным пониманием того, что тексты, которые будут деформированы композицией, должны отвечать определённым условиям, так как они теряют непосредственную ясность в сочетании с музыкой» [9, S. 79–80]. Для композитора гораздо важнее определяющая музыкальную архитектуру или темброфактурное решение конструктивная идея, которая может лежать в поле вербального текста (например, идея палиндрома в «Анаграмма») или находиться вне поля (например, идея последовательной трансформации вербального ряда путём интеграции фонемы «г» в третьей хоровой пьесе цикла «Rgggg»). Именно поэтому композитор в большинстве своих сочинений выступает и в роли либреттиста, конструируя оригинальный вербальный ряд, включающий его собственные тексты (в том числе и «псевдотексты», образованные соединением различных фонем), документальные материалы, литературные произведения, приобретающие зачастую в новом контексте иные смыслы.

Однако первоочередная задача, решаемая композитором, в том числе и посредством конструирования необычной вербальной (вербально-фонетической) основы, – поиск нового хорового звучания, способного помочь хоровой музыке продолжить своё развитие, вывести её из состояния застоя, в котором, по мнению Кагеля, находилась современная ему хоровая культура: «“Поющие хоры” сегодня находятся в состоянии застоя. Вероятно, это обусловлено тем, что они ощущают себя связанными с определёнными воззрениями на пение, или тем, что любовь к старому репертуару узаконивает определённую музыкальную идеологию» (цит. по: [13, p. 16]).

Намеренное противопоставление композитором своих хоровых сочинений подобной реакционной музыкальной идеологии подтверждает и вывод А. Уильямса в отношении музыки Кагеля и Кейджа: «Кейдж и Кагель помогли освобождению классической музыки от того, что философ Альбрехт Веллмер¹⁰ назвал “идеологическим гетто ложного величия, глубины и духовности”» [15, p. 196].

При той доле свободы, которую допускает композитор в отношении звуковысотной и временной (в ряде случаев) организации своих хоровых сочинений 1957–1982 годов, именно тембрика становится важнейшей составляющей композиции, в максимальной степени предустановленной Кагелем. Стремясь преодолеть представление о хоре как о вокальном монолите, отличающемся постоянством тембрового оформления, композитор приходит к созданию явления, удачно названного Д. Шнебелем «денатурированным пением» (*denaturiertem Sang*) [13, S. 19], то есть пением, намеренно избавленным от натуральных (изначально присущих ему) свойств.

Используя в процессе вокальной денатурации введение новых вокальных техник, ресурсы фонемой композиции и даже элементы *body percussion*¹¹, Кагель не отказывается и от классических приёмов пения, используемых в качестве одной из возможных составляющих современной вокальной композиции. Таким образом, Кагель в своих композициях 1957–1982 гг. выводит вокал далеко за пределы его привычной утилитарной функции носителя слова, превращая голос в поливалентное музыкальное явление, способное стать основой сочинений, не уступающих по тембровой дифференцированности инструментальным композициям. Развитие хоровой композиции в последней трети XX века, приведшее к созданию таких шедевров, как «Die Jahreszeiten» Холлигера, «Sinfonia» и «Canticum novvissimi testamenti» Берлио, «Serment Orkos» Ксенакиса, только подтвердило жизнеспособность предложенных Кагелем технических приёмов, не только способствующих преодолению кризиса в развитии хоровой композиции, но и сделавших её одним из самых востребованных жанров новейшей музыки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Например, Магнификат Берлио, «Chöre für Doris» Штокхаузена, Реквием Мадерны, «Tre epittaffi per Federico Garsia Lorca» Луиджи Ноно, обработки венгерских народных песен Лигети.

² В настоящее время исследователи выражают сомнение в существовании хоровой пьесы Кагеля «Palimpsestos», указанной в качестве первой хоровой работы в различных энциклопедических словарях, в том числе и в The New Grove Dictionary. Приведём выдержку из работы, посвященной аргентинскому периоду жизни композитора: «Герхард Р. Кох понимал *Palimpsestos* как символическое [для Кагеля. – А. Р.] двумерное лабиринтное мышление, как произведение. *Palimpsestos* в этом смысле мог пониматься как программный заголовок каталога сочинений, существование одноимённой композиции следует подвергнуть сомнению» [11, p. 250].

³ Влияние принципов серийной техники на различные стороны музыкальной композиции, в том числе и на работу композитора с вербальным рядом, является одной из характерных тенденций музыкального искусства 1950-х годов, когда, по словам Е. Г. Окуновой, «сериализм <...> абсолютизировал принцип ряда, распространив его на иные, помимо звуковысотности, параметры» [4, с. 95].

⁴ В «Vox humana?» (1979) данный род интонирования вводится в партитуру ремаркой «whispered singing voice».

⁵ Крик как очень экспрессивный вокальный приём впоследствии использовался не только в сочинениях представителей западноевропейского авангарда, но и в музыке отечественных композиторов. В статье «Хор в сочинениях Р. Щедрина по Н. Лескову (“Запечатленный ангел” и “Очарованный странник”))» А. М. Иванов пишет об особом эффекте, используемом Р. К. Щедриным в литургии «Запечатленный ангел»: «...хористы должны издать “максимально возможный высокий звук: пение-крик”, подготовленный восходящим *glissando*» [1, с. 104].

⁶ Современный британский исследователь А. Уиттел напрямую связывает структурные и фактурные преобразования традиционных жанров в творчестве Арнольда Шёнберга с задачами воплощения экспрессионистских образов: «Среди самых влиятельных преобразований Арнольда Шёнберга в сфере традиционных жанров выделяется преобразование оперы в монодраму и цикла песни для певца и фортепиано в коллекцию полуспетых [*Sprehgesang*. – А. Р.] мелодрам для голоса и инструментально-го квинтета. Все же основа этих очень различных



структур и текстур – обобщённое изображение с их помощью очень чувствительного человека в опасности, под угрозой» [16, p. 12].

⁷ Е. В. Ферапонтова отмечает эту особенность сочинений Ксенакиса в своей работе: «Он [Ксенакис. – А. Р.] почти всегда рекомендует исполнять его сочинения «простыми» голосами, без вибрато, иногда специально указывает, что хор должен быть непрофессиональным. Все приёмы звукоизвлечения словно направлены им на отрицание академической традиции» [5, с. 17].

⁸ Междисциплинарное исследование А. Захаракиса, М. Пастиадиса и Дж. Рейс свидетельствует в пользу того факта, что неразличимость семантиче-

ской стороны речевого высказывания (при восприятии речи на незнакомом языке) усиливает чувствительность к его тембровому своеобразию, и наоборот, «восприятие тембровой стороны языка почти не затронуту при коммуникации на родном языке» [17, p. 394].

⁹ Данное выражение встречается в работе К. Флороса [8, p. 96].

¹⁰ Альбрехт Веллмер – современный немецкий философ, являющийся автором работ по эстетике модерна и постмодерна.

¹¹ *Body percussion* – использование частей тела вокалиста (рук, ног) для создания ритмического аккомпанемента пению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А. М. Хор в сочинениях Р. Щедрина по Н. Лескову («Запечатленный ангел» и «Очарованный странник») // Проблемы музыкальной науки, 2013. № 1 (12). С. 103–107.
2. Кириллина Л. В. Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. М., 1995. С. 74–109.
3. Ноно Л. Текст – Музыка – Пение // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 145. С. 36–50.
4. Окунева Е. Г. Ритмические структуры в сериальной музыке: к вопросу о типологии и семантике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 95–102. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.095-102.
5. Ферапонтова Е. В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 24 с.
6. Чистякова М. Ю. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 256 с.
7. Domann A. Die Entdeckung des Pluralismus: Problemhorizonte in musikästhetischen Debatten seit 1950 // Neue Zeitschrift für Musik. 2013. Volume 174. No. 6, S. 14–19.
8. Floros K. György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism / Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. 252 p.
9. Kagel M. Dialoge. Monologe. Köln: DuMont Buchverlag, 2001. 324 S.
10. Kagel M. Komponieren in der Postmoderne // Kagel M. Worte über Musik. München: R. Riper GmbH&Co, 1991, S. 99–105.
11. Richter-Ibáñez C. Mauricio Kagel's Buenos Aires (1946–1957). Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. 342 p.
12. Sanio S. Im Labyrinth rationaler Verzweigungen: zu einigen kompositorischen Entscheidungen in der Musik seit 1960 // Neue Zeitschrift für Musik. 2013. Volume 174. No. 5, S. 30–33.
13. Schnebel D. Mauricio Kagel. Music, Theater, Film. Köln: Verlag M. DuMont, 1970. 338 S.
14. Strimple N. Choral Music in the Twentieth Century. New Jersey, 2005. 389 p.
15. Williams A. Post-War Modernism: Exclusions and Expansions // Journal of the Royal Musical Association. 2014. Volume 139. Issue 1, pp.193–197.
16. Whittal A. Britten and Lutosławski: Taming the 20th Century Avant-garde // The Musical Times. 2013. Volume 154. No. 1923, pp. 3–19.
17. Zacharakis A., Pasiadis K., Reiss J. D. An Interlanguage Unification of Musial Timbre: Bridging Semantic, Perceptual, and Acoustic Dimensions // Music Perception. 2015. Volume. 32. Issue 4, pp. 394–412.

Об авторе:

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, проректор по стратегическому развитию профессионального музыкального образования, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, loring@list.ru

REFERENCES

1. Ivanov A. M. Khor v sochineniyakh R. Shchedrina po N. Leskovu («Zapechatlennyy angel» i «Ocharovanny strannik») [The Chorus in Rodion Shchedrin's Compositions based on Nikolai Leskov's Novels ("The Sealed Angel" and "The Enchanted Wanderer")]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1 (12), pp. 103–107.
2. Kirillina L. V. Lyuchano Berio [Luciano Berio]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty* [XX century. Music from Outside Russia. Sketches and Documents]. Moscow, 1995, pp. 74–109.
3. Nono L. Tekst – Muzyka – Penie [Text – Music – Singing]. *Slovo kompozitora (po materialam vtoroy poloviny XX veka). Sbornik trudov* [The Composer's Word (Based on the Materials of the Second Half of the 20th Century). Collection of Works]. Volume 145. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow, 1999, pp. 36–50.
4. Okuneva E. G. Ritmicheskie struktury v serial'noy muzyke: k voprosu o tipologii i semantike [Rhythmic Structures in Serial Music: Concerning the Question of Typology and Systematization]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 1 (18), pp. 95–102. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.095-102.
5. Ferapontova E. V. *Vokal'naya muzyka Yannisa Ksenakisa kak fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Vocal Music of Iannis Xenakis as a Phenomenon of his Compositional Creativity: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 24 p.
6. Chistyakova M. Yu. *Luidzhi Nono: issledovanie kompozitsionnykh printsipov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Luigi Nono: Research of Compositional Principles: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 256 p.
7. Domann A. Die Entdeckung des Pluralismus: Problemhorizonte in musikästhetischen Debatten seit 1950 [Discovery of Pluralism: Problem Horizons in Debates on Musical Aesthetics since 1950]. *Neue Zeitschrift für Musik* [New Music Journal]. 2013. Volume 174. No. 6, S. 14–19.
8. Floros K. *György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism*. Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. 252 p.
9. Kagel M. *Dialoge. Monologe* [Dialogues. Monologues]. Cologne: DuMont Buchverlag, 2001. 324 S.
10. Kagel M. Komponieren in der Postmoderne [Composing in the Postmodern Era]. Kagel M. *Worte über Musik* [Words about Music]. Munich: R. Ripper GmbH&Co, 1991, S. 99–105.
11. Richter-Ibáñez C. *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946–1957)*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2014. 342 p.
12. Sanio S. Im Labyrinth rationaler Verzweigungen: zu einigen kompositorischen Entscheidungen in der Musik seit 1960 [In the Labyrinth of Rational Ramifications: Concerning some Compositional Decisions in Music since 1960]. *Neue Zeitschrift für Musik* [New Music Journal]. 2013. Volume 174. No. 5, S. 30–33.
13. Schnebel D. *Mauricio Kagel. Music, Theater, Film*. Cologne: Verlag M. DuMont, 1970. 338 p.
14. Strimple N. *Choral Music in the Twentieth Century*. New Jersey, 2005. 389 p.
15. Williams A. Post-War Modernism: Exclusions and Expansions. *Journal of the Royal Musical Association*. 2014. Volume 139. Issue 1, pp. 193–197.
16. Whittall A. Britten and Lutoslawski: Taming the 20th Century Avant-garde. *The Musical Times*. 2013. Volume 154. No. 1923, pp. 3–19.
17. Zacharakis A., Pasiadis K., Reiss J. D. An Interlanguage Unification of Musial Timbre: Bridging Semantic, Perceptual, and Acoustic Dimensions. *Music Perception*. 2015. Volume. 32. Issue 4, pp. 394–412.

About the author:

Aleksander S. Ryzhinskiy, Dr. Sci. (Arts), Pro-rector for Strategic Development of Professional Music Education, Professor at the Choral Conducting Department, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, loring@list.ru

