

И. В. БАТЮК

СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

ТЕОРИЯ И ИСПОЛНЕНИЕ



И. В. БАТЮК

СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА: ТЕОРИЯ И ИСПОЛНЕНИЕ

Издание второе, исправленное и дополненное

РЕКОМЕНДОВАНО

УМО по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для студентов и слушателей вузов, обучающихся по специальности 073301 — «Художественное руководство оперно-симфоническим оркестром и академическим хором» (специализация 02 — художественное руководство академическим хором)

ДОПУЩЕНО

УМО по направлению «Педагогическое образование» Министерства образования и науки РФ в качестве учебного пособия для вузов, ведущих подготовку по направлению 44.03.01 — «Педагогическое образование»



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР



ББК 85.314

Б 28

Батюк И. В.

Б 28 Современная хоровая музыка: теория и исполнение: Учебное пособие. — 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 216 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1640-0 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-131-0 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-039-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Предлагаемое издание посвящено наиболее ярким и значительным явлениям современной хоровой зарубежной и русской музыки, помогающим воссоздать более полную картину Новой музыки XX века. Исполнительские проблемы рассматриваются в совокупности с вопросами, касающимися композиторских техник XX века. Исследование сопровождается нотными иллюстрациями, списками хоровых сочинений и рекомендованной литературой, а также фрагментами интервью с Б. Г. Тевлиным, В. С. Поповым, Е. Л. Растворовой, В. К. Полянским и С. А. Губайдулиной.

Книга адресована студентам и преподавателям дирижерско-хоровых, теоретических и композиторских факультетов высших и средних профессиональных музыкальных учебных заведений в качестве методического пособия по современной хоровой литературе, а также широкому кругу читателей, интересующихся Новой хоровой музыкой XX века.

ББК 85.314

Das Lehrbuch «Moderne Chormusik: Theorie und Aufführungspraxis» nimmt Bezug auf einige Werke der Chormusik des XX. Jahrhunderts und deren Aufführungspraxis in Verbindung mit der Problematik der Kompositionstechniken. Die Erweiterung des Spektrums der Ausdrucksmöglichkeiten des Chores ist mit der Entwicklung und der Komplizierung der Kompositionstechniken verbunden. Die Analyse der wichtigen Beispielen der modernen Chormusik wird mit der Problematik der Aufführung aufgezeigt. Die Notenbeispiele, Beilagen, ein Verzeichnis der Sekundärliteratur und die Liste der Chorwerke der Komponisten stehen am Ende eines Abschnittes. Im Nachwort sind interessante Materialien aufgelistet. Abgedruckt sind die Fragmente mehrerer Interviews mit den Chorleitern Moskaus: B. Tevlin, E. Rastvorova, V. Popov, V. Poljanski und der Komponistin S. Gubaidulina.

Adressaten dieses Buches sind nicht nur die Studenten und die Lehrer der Musikhochschulen, sondern das Buch ist auch für Musikliebhaber geschrieben, die sich für die Neue Chormusik interessieren.

The book «Contemporary Choral Music: Theory and Performance» refers to some works of the choral music of the 20th century and their performance practice in connection with the problems of the composition techniques. Development and complication of composition techniques, as well as that of the appearance of its new types, have influenced on technical skill the performance. The most significant choral works of the 20th century are to be reviewed with problems of their performance which come to the matter of learning the language of contemporary music.

The Choral Compositions Lists section and the Literature Recommended section are placed in the end of every essay (with regard to the composers whose choral works are reviewed respectively), the Music Examples section follows every article. The book includes also the fragments of several interviews with the choirmasters of Moscow: B. Tevlin, E. Rastvorova, V. Popov, V. Poljanski and the composer S. Gubaidulina.

The book is addressed directly to choral conductors and singers, students and faculties of choral conducting, theory and composition departments in music graduate educational institutions, as well as to all musicians and advanced lovers of the New Music of the 20th century.

Рецензенты:

И. Г. МАТЮХОВ — кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой хорового дирижирования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь;

А. М. РУДНЕВСКИЙ — профессор, декан факультета симфонического и хорового дирижирования Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015
© И. В. Батюк, 2015
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2015

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второе издание книги «Современная хоровая музыка: теория и исполнение» посвящено хоровым произведениям Новой музыки XX века, их исполнительской проблематике в совокупности с вопросами, касающимися композиторских техник.

После первого издания книги (1999) прошло более 15 лет. Ушли из жизни мои учителя, блестящие музыковеды Ю. Н. Холопов и В. С. Ценова, выдающийся хормейстер Б. Г. Тевлин, которые меня поддерживали и вдохновляли во время моего обучения и написания книги. Все теоретические и практические навыки, приобретенные мной в Московской консерватории, нашли свое отражение в моей работе главным хормейстером музыкальных (оперных) театров Германии (в настоящий момент — музыкального театра Мюнстера).

Долгие годы запрета Новой музыки в России задержали ее изучение на несколько десятков лет. И поэтому сейчас, в начале XXI столетия, исполнение современной музыки (в частности, хоровых сочинений) по-прежнему вызывает множество вопросов, связанных с освоением современного музыкального языка. Расширение спектра средств выразительности и приемов исполнения в хоре сопряжено с развитием и усложнением композиторских техник. Новая музыка XX века, представляющая для хорового исполнительства особую сложность, практически не входит в репертуар многих хоров как в России, так и за рубежом. Знакомство исполнителей (хоровых дирижеров, певцов) и композиторов с направлениями развития современного хорового письма может, во-первых, заполнить пробелы в изучении хоровой литературы, а во-вторых, способствовать более частому исполнению современных хоровых сочинений.

Объем данного учебного пособия не позволяет всеобъемлющий охват хоровой музыки второй половины XX столетия. Поэтому в работе рассматриваются лишь наиболее значительные и яркие явления зарубежной и русской музыки на примере хоровых сочинений, а также затрагиваются вопросы, касающиеся их исполнения. Вследствие разнородности анализируемых сочинений и связанных с ними проблем, в разной степени освещенных в музыковедческой литературе, в их рассмотрении намеренно не делается унификация. В каждом из представленных сочинений выделяются наиболее важные проблемы, таким образом в ракурсе их анализа единый принцип не соблюдается.

Книга состоит из двух частей: первая — посвящена хоровому творчеству зарубежных композиторов, вторая — русских. В трех главах первой части — «Зарубежная хоровая литература» — рассматриваются хоровые сочинения, написанные в следующих техниках:

1. Додекафония. Серийность. Сериальность.
2. Сонорика. Алеаторика.
3. Формульная композиция.

Хотя предлагаемая книга посвящена музыке второй половины XX века, в первой части сделано одно не случайное исключение: Первая глава начинается с анализа хоровых произведений А. Веберна (1883–1945). Это связано, прежде всего, с тем, что творчество

великого представителя нововенской школы оказало сильнейшее влияние на идеи музыкальной композиции второй половины XX века, и потому рассмотрение веберновских сочинений важно для понимания многих новейших композиционных проблем. В последующие разделы этой главы входит анализ хоровых произведений Л. Ноно и И. Стравинского додекафонного периода¹. Во второй главе рассматриваются хоровые сочинения Д. Лигети, В. Лютославского и К. Пендерецкого. В третьей главе анализируется одно произведение К. Штокхаузена, представляющее собой совершенно особенный тип композиции. Творчество зарубежных композиторов Новой музыки второй половины XX века объединяет тематическое пространство, связанное с катастрофами XX века, в частности со Второй мировой войной.

Вторая часть книги — «Русская хоровая литература» — посвящена хоровым сочинениям некоторых российских композиторов второй половины XX века — Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Р. Щедрина и А. Караманова². Несмотря на очевидную дифференцированность и несхожесть творческих методов этих авторов, представляющих различные тенденции московской композиторской школы, в их хоровом творчестве можно выделить общие черты. Все они изучали Новую музыку XX века (от Веберна), в том числе хоровую, но по-разному использовали достижения техник композиции XX столетия. Жанры хоровой музыки российских композиторов имеют два основных направления: к первому относятся произведения, рассчитанные на камерное исполнительство, например, вокальные ансамбли, которые, однако, возможно исполнять хоровым коллективом (у Денисова и Губайдулиной), ко второму — сочинения, в которых ощущается влияние традиций больших русских хоров (у Караманова, а также у Шнитке и Щедрина, получивших, помимо композиторского, хоровое музыкальное образование). В заключении второй части книги мы приводим фрагменты личных бесед (1998–1999) с выдающимися хормейстерами Б. Г. Тевлиным, В. С. Поповым, В. К. Полянским и Е. Л. Растворовой, где дирижеры делятся своими размышлениями о хоровой музыке второй половины XX века.

В конце каждого раздела приводятся *списки хоровых сочинений* композиторов, а также *рекомендуемая литература*. Нотные примеры³ помещены после каждого очерка. В конце книги дается список использованных в ней сокращений, а также словарь терминов.

Автор выражает также глубокую признательность за предоставление многих материалов, содействие и помощь в работе над книгой Заслуженному деятелю искусств РФ, профессору и ректору Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (МГК), доктору искусствоведения А. С. Соколову; Заслуженному деятелю искусств РСФСР, профессору МГК Б. И. Куликову; Народному артисту РФ, художественному руководителю Государственной академической симфонической капеллы России, профессору МГК В. К. Полянскому; директору «Института К. Штокхаузена (Россия)», преподавателю МГК М. Т. Проснякову и сестре композитора А. С. Караманова С. С. Крылатовой.

¹ Так как рассматриваемое в книге сочинение И. Стравинского относится к зарубежному периоду творчества композитора, очерк о нем включен в первую часть книги.

² Много важной и полезной информации о хоровом творчестве некоторых других современных русских композиторов, анализ которого не входит в данную книгу (например, хоровая музыка Г. Свиридова), содержится в ряде серьезных музыковедческих трудов. См., следующие работы: Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970–1980-х годов. — М., 1991; Паисов Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945–1980): Очерки истории и теории: Исследование. — М., 1991, а также многочисленные публикации в журналах и газетах.

³ Некоторые нотные примеры второй части книги приводятся из авторских рукописных партитур (Э. Денисов, А. Шнитке, А. Караманов).

Мне бы хотелось выразить искреннюю благодарность, к сожалению, ушедшим из жизни, — моему научному руководителю доктору искусствоведения, профессору В. С. Ценовой, Народному артисту РФ, профессору Б. Г. Тевлину, Заслуженному деятелю искусств РФ, доктору искусствоведения, профессору Ю. Н. Холопову, Народному артисту СССР, художественному руководителю хоров и ректору Академии хорового искусства, профессору В. С. Попову, проректору по научной работе и концертной деятельности Академии хорового искусства, кандидату искусствоведения А. Т. Тевосяну и руководителю Нового Московского хора Е. Л. Растворовой.

Инна Батюк

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

Глава 1

ДОДЕКАФНИЯ. СЕРИЙНОСТЬ. СЕРИАЛЬНОСТЬ

1.1. ТРИ КАНТАТЫ АНТОНА ВЕБЕРНА

Зажигающая молния жизни ударила из облака слова. За ней следует гром, удар сердца, пока он не растворится в мире...

Х. Йоне

Соприкасаясь с музыкой Антона Веберна (1883–1945), мы погружаемся в особый звуковой мир — мир кристальный, искрящийся всеми гранями средств выразительности: гармонии, тембров, динамики, артикуляции, а также неповторимо утонченной мелодики. При ближайшем рассмотрении веберновских сочинений не перестаешь восхищаться отточиением всех деталей, — каждая нота партитуры живет своей насыщенной, сконцентрированной жизнью. По образному выражению Луиджи Ноно, один звук Веберна — это «свернутая мелодия» Шуберта.

Веберн прекрасно знал специфику хора (он работал **хормейстером** Рабочего певческого объединения Вены с 1923 по 1934 год), тем самым как бы продолжая традиции великих композиторов прошлого, которые были одновременно капельмейстерами и певцами, — Й. Окегема, Жоскена Депре, О. Лассо, Й. С. Баха, Й. Гайдна, Й. Брамса и многих других. В своих хоровых сочинениях, в частности, в трех кантатах ор. 26, 29 и 31, Веберн, с одной стороны, соблюдает безупречное голосоведение, идущее от нидерландских мастеров, а с другой — привносит в традиционные формы свою живую, осязаемую интонацию, идущую от семантики поэтического слова и индивидуального преломления идей нововенской школы. Важно отметить что все кантаты написаны на стихи малоизвестной широкой аудитории австрийской поэтессы Хильдегард Йоне (1891–1963), чья поэзия изобилует яркими чувственными образами.

Сочетание исторических музыкальных форм и особой кристаллизованной интонации в результате дало новый мир — музыку Веберна, которая по сей день оказывает влияние на развитие музыкального искусства. В частности, в хоровой музыке второй половины XX столетия веберновское воздействие отразилось в следующем: во-первых, в избрании поэзии малоизвестных авторов, во-вторых, в применении **мелодики** с опорой на гемитонную (см. далее) звуковысотную систему, в-третьих, в использовании полифонизированно-гармонической **хоровой фактуры**, в которой вертикаль может преобразоваться в горизонталь и наоборот.

Три кантаты А. Веберна ор. 26, 29 и 31 на слова Х. Йоне написаны в последнее десятилетие жизни композитора и могут служить характерным образцом его зрелого творче-

ского стиля. По словам Э. В. Денисова, «перейдя на двенадцатитоновую технику, Веберн не осуществил качественного скачка в композиторской эволюции... Он не утерял ничего из завоеванного им ранее, а лишь очистил в большей степени стиль от всего случайного и нелогичного»¹.

Пение, «живая» интонация мотива является основой вокальных и хоровых сочинений Веберна. «Я читал у Платона, что слово «номос» (закон) означало также «мелодия». — Так вот, мелодия... пусть будет *законом* (номосом) для всего, что еще последует!» — писал композитор².

Мелодика Веберна особая; она существенно отличается от тональных мелодий мажорно-минорной гармонической системы. Так, например, полутон (уменьшенная октава) или большая септима являются в ней самыми благозвучными интервалами (подробнее о строении мелодики веберновских кантат см. далее).

Действительно, для эстетики звуковысотной системы Веберна экспрессивная трактовка диссонанса как момента напряжения сменяется новым подходом: вместо двухступенной градации (консонанс-диссонанс) появляется «градация сонансов, то есть созвучий, совершенно лишенных «кон» и «дис» в смысле эстетической их противоположности», таким образом, диссонансы «становятся эстетически оптимальными»³.

Исследователи творчества Веберна отмечают любопытный психологический феномен: композитор, проставляя хронометраж своих сочинений, ошибался почти вдвое в большую сторону⁴. Например, время исполнения Первой кантаты, обозначенное Веберном в партитуре, — 20 минут, однако на самом деле кантата звучит не более 10 минут (в исполнении под управлением Роберта Крафта — 6 минут, а под управлением Пьера Булеза — 8 минут). Причина этого — необычайная смысловая насыщенность каждого звучащего момента его музыки, поэтому веберновские сочинения при прослушивании или при изучении партитуры кажутся всегда длящимися больший промежуток времени, чем в действительности.

Кантата «Das Augenlicht» («Свет глаз») для смешанного хора и оркестра ор. 26, написанная в 1935 году, имела настоящий успех при первом исполнении в июне 1938 года под управлением Г. Шерхена (хор и оркестр Би-Би-Си) на фестивале Международного общества Новой музыки в Лондоне. Это одна из ярких лирических вершин творчества Веберна. Целостность музыкальной композиции, выдержанной в духе хорового полифонического мотета строгого стиля, отражает лирическую утонченность, нежность стихов Йоне. Подстрочный перевод поэтического текста⁵:

Сквозь раскрытые наши глаза струится свет в сердце,
И как короткая радость льется назад из него.
Взгляд любви источает больше, чем проникает в него.
Что происходит, когда глаза излучают свет?
Нечто поразительное призваны они явить нам:
Что глубины человеческой души уподобились небу
Столь многозвучному, что ночь просветлела.
Твоих глубин сокровища, обретенные днем,
Забирает смерть незаметно с собой.

¹ Денисов Э. В. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Э. Денисов Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 168.

² Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 118.

³ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. М, 1984. С. 257.

⁴ Денисов Э. В. Цит. соч. С. 169.

⁵ Перевод с немецкого В. Г. Гамрата-Курека. Цит. по: Кокорева Л. М. Кантаты А. Веберна и традиции хоровой культуры XV — первой половины XVIII века // Московский музыковед. М., 1990. Вып. 1.

Однако из ее бездонно мрачных глубин
С пробуждением дня, поднимающего свои веки,
Всплывают в новом взгляде многие чудеса,
И этим он становится еще прекраснее.

Первая кантата ор. 29 первоначально задумывалась как Вторая симфония или род симфонии с вокальной партией. Восхищенный стихами Йоне, Веберн, в конце концов, создал трехчастный цикл для смешанного хора, сопрано и оркестра наподобие кантаты (1938–1939 гг.). О процессе ее сочинения композитор подробно писал в письмах к Х. Йоне и Й. Хумплику (мужу поэтессы, известному в Вене скульптору).

Начал он работу со II части, с особенно полюбившегося ему текста «Маленькое крылышко» (сопрано соло и оркестр). Перевод текста II части:

Маленькое крылышко кленового семени,
Ты паришь и кружишься, подхваченное ветром.
Ты ведь неизменно падешь в землю.

Перейдя к I части, Веберн использовал не весь первоначально взятый текст стихотворения (по словам автора — «музыкальная форма потребовала иного») и ввел инструментальные разделы (вступление, интермедии между второй и третьей, затем третьей и четвертой строками и заключение). Форма I части — «Зажигающая молния жизни...» — песенная, четыре строки текста образуют строфу: 1 строка — тт. 14–17, 2 строка — тт. 18–22, 3 строка — тт. 26–29 и 4 строка — тт. 32–35.

Закончив III часть, композитор писал о ней: «Разумеется, “Chariten” [“Грации”] строится на той же последовательности двенадцати тонов..., что и обе другие части; ...особенность этого ряда в том, что вторые шесть тонов по интервалам представляют собой *противодвижение обращения* первых шести, так что в конечном счете всё выводится из последовательности *шести тонов. Всё время то же самое...* И тем не менее это *каждый раз нечто совсем иное!*»¹. Любопытно, что форму III части кантаты сам Веберн определяет как четырехголосную двойную фугу. Но, по его словам, «добиться в этих жестких рамках полной свободы, так, чтобы о каком-либо ограничении не могло быть и речи, было не легко. В итоге получилось еще и нечто совершенно иное: своеобразное скерцо, построенное на вариациях. И всё же это фуга!»².

Ключевые строки III части кантаты (тт. 49–72):

И более бледные образы тоже пламенеют перед печатью спектра.
Грации, даяния небес: радость милосердия!
Они приходят в темноте становящемуся сердцу как роса совершенства.

Законченная партитура Первой кантаты выглядела настолько аскетично и немногозвучно, что внешний вид ее был необычен даже для самого автора.

В лекциях «Путь к Новой музыке» (1933) Веберн часто указывал на непосредственную связь додекафонии со старинной полифонией³. В частности, в Первой кантате эту связь подтверждают не только формы частей, но и использование риторических фигур (образов, картин того, что заключено в отдельном слове, независимо от целого). Например, «Зажигающая молния жизни ударила из облака слова» (*“Zündender Lichtblitz des*

¹ Веберн А. Цит. соч. С. 110.

² Там же. С. 111.

³ О связи кантат Веберна с полифонией строгого стиля см. цит. выше в статье Л. М. Кокоревой.

Lebens schlug ein aus der Wolke des Wortes: молния (*Lichtblitz*)) — акцентированные скачки вниз, *жизни (des Lebens)* — широкие скачки на legato в мелодии у сопрано вниз, затем вверх; *ударила (schlug ein)* — акцент и sforzando. «Гром, удар сердца» («*Donner, der Herzs Schlag*») — третья строка звучит а cappella: *гром (Donner)* — акцентированное *F*, *удар сердца (der Herzs Schlag)* — *p*, причем в мужских голосах применяется фигура «суспирация» (*suspiratio*) — произнесение слогов одного слова через паузу, имитируя вздох (I часть, т. 28):

der † Herz-† schlag

Вторая кантата ор. 31 на слова Йоне для сопрано, баса, смешанного хора и оркестра — последнее произведение Веберна (1941–1943 гг.). Оно задумывалось как многочастная оратория для хора, солистов и оркестра. О сочинении такого типа Веберн размышлял еще с 1930 года до создания своего первого произведения на слова Йоне (Три песни для голоса и фортепиано ор. 23). Он набрасывает схему кантаты с хором и солистами (сопрано и баритон). В качестве образца текста композитор указывает на *Kyrie* и *Christe* в мессах и цитирует слова из ранней кантаты Й. С. Баха *Actus tragicus* (BWV 106): «*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*» («Божие время — лучшее время»).

В кантате ор. 31 шесть частей, но Веберн работал и над седьмой, в его эскизах остались наброски на основе той же серии, не вошедшие в сочинение. Сначала были созданы I, IV, V и VI части, затем II и III. Композитор пишет 28 января 1944 года Х. Йоне письмо, в котором есть такие строки: «Готовые шесть частей кантаты образуют законченное музыкальное целое! Я еще немного поколебался, но потом окончательно решил составить из этих готовых частей «кантату». Мне пришлось лишь произвести небольшую перестановку... из музыкальных соображений... и в интересах связности текста — и теперь я доволен результатом во всех отношениях.

Теперь посмотри последовательность частей. Не кажется ли тебе, что у меня, в сущности, получилась «*missa brevis*»? Итак:

I. «*Schweigt auch die Welt...*»[«Мир молчит»]... — чем это не «*Kyrie*»?

II. «*Sehr tief verhalten...*»[«Глубоко скрытая внутренняя жизнь»]... — соответствует «*Gloria*»!

III. «*Schöpfen aus Brunnen des Himmels...*»[«Черпая из источника небес»]... — разве это не «*Credo*»?

IV. «*Leichteste Bürden der Bäume*» [«Легчайшие ноши деревьев»]... и тут же

V. «*Freundselig ist das Wort*» [«Приветливо слово»]... — это ли не «*Benedictus*» и «*Sanctus*»?..

и наконец:

VI «*Gelockert aus dem Schosse*»[«Освобожденный из лона»]... — «*Agnus Dei*»... Мне определенно кажется, что в моем подборе есть связь»¹.

В кантате три части сольные и три хоровые:

I и II части — соло баса и оркестр,

IV часть — соло сопрано и оркестр,

III часть — женский хор, сопрано и оркестр,

V часть — смешанный хор, сопрано, скрипка-obligato и оркестр,

VI часть — смешанный хор и оркестр.

¹ Веберн А. Цит. соч. С. 126.

Интересным примером связи додекафонной техники со старинной хоровой музыкой является VI часть Второй кантаты. Ее партитура выглядит как образец полифонии строгого стиля, но четырехголосный канон выполнен на основе серийного ряда (пример 1). Это сложная конструкция не только в отношении голосоведения, но и в ритмической организации музыкального текста. Тема написана в переменном метре:

2 - ♩ 3 ♩. 4 ♩ - ♩ ♩ 4 ♩. 3 - - ♩ ♩ ♩. 2 ♩ ♩ -

Ритмический интервал вступления — две доли — строго соблюдается, и к моменту вступления всех голосов у каждого из них образуется свой метр; лишь в букве В (см. партитуру) и в конце части все голоса сходятся в одном метре. Этот сложный канон повторяется три раза подобно трем куплетам (каждый раз с новым текстом).

Последняя кантата Веберна уникальна тем, что созданная в разгар трагедии Второй мировой войны она проникнута возвышенным тоном, вызывает ассоциации со старинной арией и хоровой полифонией строгого стиля, что несомненно свидетельствует о силе духа художника, не сломленного окружавшей его действительностью.

Рассмотрим некоторые особенности додекафонной ткани кантат Веберна¹. Композитор использует серии из 12 звуков, которые непрерывно и систематически проводит в различных формах: Р — прима, R — ракоход, I — инверсия, RI — ракоходная инверсия (см. примеры 10, 3).

Приведем серии веберновских опусов 26 и 31; цифры под сериями означают интервалы в полутонах (пример 2). Трехзвучные сегменты этих серий разнообразны по интервальному составу. Однако специфику интонационности веберновских серий составляет сочетание двух типов интервалов — малой секунды и терции (малой и большой): в полутонах — сегменты 1.3. и 1.4.

В серии кантаты ор. 29 очень существенной является идея симметрии — взаимосоответствия и взаимоотражения элементов структуры: серийный ряд разбивается на сегменты по 3 и 6 звуков, которые между собой симметричны (пример 3).

В показанных сериях интервальные комплексы даны в тесном расположении, и внутренне их пропевая, мы не обнаруживаем больших сложностей в интонировании. В самих кантатах серия почти никогда **не излагается** в тесном расположении, обычно интервалы даются в обращении — малая секунда заменяется большой септимой (1 = 11), терция — секстой и т. д. Например, ор. 31, III часть, партия сопрано II (пример 4).

Полутон (или большая септима) является основой интонации Веберна, поэтому такую гармоническую систему композитора авторы монографии о нем предложили называть **гемитоникой** — полутоновой системой, в которой отдельный звук — это самостоятельная единица². По существу, происходит развертывание диссонанса по горизонтали и по вертикали. Именно такой образ звучности был присущ Веберну!

Принцип хоровой техники в кантатах ор. 26, 29, 31 основан на линейности серийных рядов, — для хоровой фактуры в целом характерен полифонический склад письма (различные каноны, имитации, фуги). Даже вертикаль полифонична. Сама хоровая фактура

¹ Техника композиции Веберна исследована достаточно подробно. Отошлем читателя к целому ряду фундаментальных работ на немецком и русском языках, приведенных, в частности, в монографии В. Н. и Ю. Н. Холоповых. Здесь мы рассматриваем особенности применения принципов додекафонии в хоровом письме Веберна.

² Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Цит. соч. С. 253 и далее.

несколько проще оркестровой (инструментальной), где есть тенденция к сериализации разных параметров: регистра, ритма, динамики, артикуляции, тембра.

Выделим несколько особенностей хорового письма в кантатах Веберна:

1. Фактурные голоса не всегда совпадают с серийными, что в целом типично для додекафонии. Например, кантата ор. 29, III часть, тт. 17–23. Серийный ряд из тенора передается в альт и возвращается в тенор; серийный ряд из баса передается в альт и заканчивается в сопрано (пример 5). Таким образом, число нот в мелодии определяется художественным смыслом, а не фиксируется серийным порядком.

2. На проведение серийного ряда не всегда влияют разделы формы, то есть ряд может начинаться в одном разделе сочинения и продолжаться через цезуру в другом. Например, кантата ор. 26, тт. 92, 93 (см. партитуру).

3. В серийном ряду может «не хватать» одного или нескольких звуков, это значит, что «потерянный» звук находится в другом фактурном голосе. Например, кантата ор. 26, тт. 47–50. В теноре проводится ракоходный ряд от *a*, в котором нет второго звука *g*. Он находится в партии сопрано и относится к ракоходной инверсии от *fis*. Таким образом, один звук *g* принадлежит разным серийным рядам, но находится в одном фактурном голосе (пример 6).

5. Встречающиеся в кантатах хоровые аккорды, в отличие от оркестровых, не образуются вследствие вертикализации одного серийного ряда. Например, в кантате ор. 31 первый оркестровый аккорд — это шесть первых звуков серийного ряда **Pc-fis** в вертикальном расположении:

3 <i>cis</i> ¹	(цифра означает номер звука серии,
1 <i>c</i>	справа от цифры — сам звук ряда)
6 <i>es</i> ¹	
4 <i>d</i>	
5 <i>b</i>	
2 <i>A</i>	

Хоровая вертикаль является следствием линейного мышления композитора. Основным это полифонизированная гармония, то есть каждый голос аккорда имеет свою линию и относится к своему серийному ряду. Таким образом, одновременно звучат несколько разных рядов. Например, обозначим тт. 20–23 кантаты ор. 26 следующим образом:

	т. 20	т. 21	т. 22	т. 23
S Ph-ais	<i>h</i> ¹	<i>h</i> ¹	<i>c</i> ²	<i>e</i> ²
A Pc-h	<i>c</i> ¹	<i>c</i> ¹	<i>eis</i> ¹	<i>eis</i> ¹
T RIfis-f	<i>fis</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>gis</i>
B RIg-fis	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>A</i>

Иногда серийные голоса дублируются, как, например, в I части кантаты ор. 29, тт. 14–16. Первый аккорд хора: сопрано дублируется тенором, альт — басом в большую секунду (пример 7).

Аккорды в кантатах разнообразны по своей структуре, но в них обязательно присутствует одна-две большие септимы или один-два полутона (интервалы 11 или 1), то есть

для хоровой вертикали характерны созвучия с полутон — гемиааккорды. Например, кантата ор. 26, тт. 64–65, 67:

S	b	h	es	
A	9 des	11 c	4 h	
T	5 as	7 g	7 fis	
B	11 a	11 gis	11 f	
	т. 64	т. 65		

	cis	d
3 b	5 a	
6 e	9 c	
14 d	11 cis	
	т. 67	

23 = 1

Цифры означают отсчитываемые снизу вверх интервалы, из которых состоят аккорды (пример 8).

Итак, двенадцатитоновой технике Веберна присуща линейность. Но как же интонировать такую музыку?

Само интонирование возможно лишь при условии «правильного» слышания двенадцатитоновой звуковой материи.

В отличие от музыки прошлого с ее опорой на тонально-функциональные связи, в додекафонии, происходит опора на серийный ряд — тот самый инвариант структуры, который выполняет ту же функцию, что и тоника в мажорно-минорной тональности. В первую очередь такими инвариантами являются интервальные комплексы типа: полутон — секунда, полутон — малая терция, полутон — большая терция, полутон — кварта, полутон — тритон (1.2–1.6), то есть **гемигруппы**. Именно они и структурируют мелодику Веберна.

Строение мелодики с широкими скачками очень характерно для тематизма Веберна, поэтому вокальный звук должен быть **максимально приближен к инструментальному**, так как излишнее vibrato (или другая крайность — отсутствие его, «блеклый» звук) отрицательно скажется на качестве интонирования такого типа музыки, где крайние звуки диапазона берутся без поступенного движения, «скачком», часто в тихом нюансе и на короткую длительность. Например, кантата ор. 26, партия басов в тт. 102–103 (пример 9).

При разучивании кантат в первую очередь рекомендуется освоить серию в ее четырех формах (P, R, I, RI), свободно петь каждый серийный ряд от любого из 12 звуков (12 серийных рядов × на 4 формы = 48). При этом желательно мыслить **интервально**, а не ладово, даже в тех случаях, где это было бы возможно на коротких промежутках, например, *a-cis-d* — большая терция и полутон, а не доминанта, вводный звук и тоника¹.

Полезным, на наш взгляд, является пропевание интервалов серии в широком расположении, где большая септима как главный компонент гемитонной системы должна быть предельно «устойчива». Если так можно сказать, «устой» большой септимы служит опорой для слуха и остается неизменным и неизблемым в интонировании. Например, серия кантаты ор. 31 и вариант разучивания (пример 10).

¹ Ю. Н. Холопов в статье «Как петь новую музыку XX века» (// Воспитание музыкального слуха. — М., 1985. С. 59–85) предлагает интонировать додекафонные сочинения в целом на ладотональной основе, но при этом исследователь придает особое значение освоению «гемигрупп», то есть мелодических групп с полутон. Если в музыке Стравинского додекафонного периода принцип ладовой установки безусловно поможет преодолеть интонационные трудности, так как серии у Стравинского диатоничны по своей природе (в частности, в произведении *Canticum sacrum*, которое рассматривается далее), то в кантатах Веберна, на наш взгляд, на первое место всё же выдвигается интервальное интонирование с опорой на гемигруппы, так как основу веберновской мелодики и аккордики составляет интервал большой септимы (малой nony).

Как отмечалось выше, хоровая вертикаль кантат Веберна полифонизирована, то есть каждый голос, имея свою мелодию, входит в структуру аккорда, в котором присутствует один или несколько «острых» интервалов, поэтому полезным может быть пропевание серийных рядов в дублировках интервалов большой септимы, чистой кварты, тритона и других. В качестве упражнения рекомендуется пропеть серийный ряд каноном, например, в большую секунду. Канон можно закончить на последней выдержанной ноте в каждом голосе, дождавшись пока допоют все, или повторить сам канон несколько раз.

Штриховая палитра кантат Веберна весьма разнообразна: от проникновенного *legatissimo* до ударного, акцентированного *martellé*; однако преобладают «протянутые» штрихи, стаккатные штрихи практически не употребляются, что связано, конечно, с мелодической, вокальной основой кантат Веберна. Например, в кантате op. 26, в тт. 71–74 — у альтов настоящее лирическое ариозо в нюансах *piano*, *pianissimo*.

Характерным приемом звуковедения являются быстрые *crescendo* и *diminuendo* буквально на одном звуке. Необходимо отметить, что в некоторых инструментальных сочинениях Веберна, например, Вариациях для фортепиано op. 27 (1936) динамика, ритм, артикуляция также тяготеют к сериализации (то есть каждый параметр имеет свою серию и контрапунктирует с другими параметрами). И влияние этой тенденции ощущается в кантатах, хотя оно не выражено так ярко. Тем не менее, при исполнении кантат следует заострять особое внимание на том, выдерживается ли звук в одном нюансе, либо сила звука уменьшается или увеличивается¹.

Все перечисленные свойства свидетельствуют об изысканности, изяществе и, вместе с тем, как это ни странно — простоте хорового письма Веберна. Образность и многоцветность стихов Йоне нашли воплощение в особом звучании веберновской музыки.

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ АНТОНА ВЕБЕРНА

«Entflieht auf leichten Kähnen» («Ускользая на легких челнах») для смешанного хора а cappella на сл. Ст. Георге, 1908, op. 2.

Две песни для смешанного хора с инструментальным сопровождением (скрипка, кларнет, бас-кларнет, гитара, челеста) на сл. Й. В. Гете из «Китайско-немецких времен дня и года»: 1. «Weiss wie Lilien, reine Kerzen» («Лилии свечей белеют»), 1925–1926; 2. «Zieh'n die Schafe von der Wiese» («Тянутся овцы с луга»), 1926; редакция с фортепиано — 1928, op. 19.

«Das Augenlicht» («Свет глаз») для смешанного хора и оркестра на сл. Х. Йоне, 1935, op. 26.

Первая кантата для сопрано соло, смешанного хора и оркестра на сл. Х. Йоне: 1. «Zündender Lichtblitz des Lebens» («Зажигающая молния жизни»), 2. «Kleiner Flügel» («Маленькое крылышко»), 3. «Tönen die seligen Saiten Apolls» («Звучат блаженные струны Аполлона»), 1938–1939, op. 29.

Вторая кантата для сопрано соло, баса соло, смешанного хора и оркестра на сл. Х. Йоне, 1941–1943, op. 31:

¹ Веберн, прекрасно знавший хоровую специфику, скорее всего, предполагал возникновение технических проблем исполнения своих кантат. Сам композитор при исполнении современных ему хоровых сочинений всегда добивался от хорового коллектива преодоления необычных трудностей Новой музыки. Например, в шёнберговский хор а cappella «Мир на земле» Веберн ввел струнные, которые играли тише хора и сливались с ним, это помогало добиваться «чистого хорового строя». Тот же прием Веберн оригинально развил в своих Двух песнях для хора op. 19. См. об этом: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Цит. соч. С. 67.

1. «Schweigt auch die Welt...» («Мир молчит...»).
2. «Sehr tief verhalten...» («Глубоко скрытая внутренняя жизнь...»).
3. «Schöpfen aus Brunnen des Himmels...» («Черпая из источника небес...»).
4. «Leichteste Bürden der Bäume...» («Легчайшие ноши деревьев...»).
5. «Freundselig ist das Wort...» («Приветливое слово...»).
6. «Gelockert aus dem Schosse...» («Освобожденный из лона...»).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — М., 1975.

Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. — М., 1969. — Вып. 6.

Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986.

«И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / Сост. Ю. Н. Холопов: Научные труды МГК. Сб. 21. — М., 1998.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.

Кокорева Л. М. Кантаты А. Веберна и традиции хоровой культуры XV — первой половины XVIII века // Московский музыковед. — М., 1990. — Вып. 1.

Курбатская С. А. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. — М., 1996.

Холопов Ю. Н. Как петь новую музыку XX века // Воспитание музыкального слуха. — М., 1985.

Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. — М., 1984.

ПРИМЕР 1

Sehr fließend ♩ = ca 168

Soprano

1. Ge - lok - kert aus dem Schö - ße in Got - tes
2. Ein Le - ben ist ge - ge - ben dem Licht vor
3. Der kann den Him - mel hal - len und führt zun

Alto

1. Ge - lok - kert aus dem Schö - ße in Got - tes Früh -
2. Ein Le - ben ist ge - ge - ben dem Licht von die -
3. Der kann den Him - mel hal - len und führt zum größ -

Tenor

1. Ge - lok - kert aus dem Schö - ße in Got - tes Früh - lings - raun
2. Ein Le - ben ist ge - ge - ben dem Licht von die - ser Welt
3. Der kann den Him - mel hal - len und führt zum größ - ten Lich

Bass

1. Ge - lok - kert aus dem Schö - ße in
2. Ein Le - ben ist ge - ge - ben den
3. Der kann den Him - mel hal - len unc

ПРИМЕР 2

op. 26

1 4 3 4 3 1 4 1 3 1

op. 31

3 4 1 4 5 4 4 1 4 1

ПРИМЕР 3

op. 29

4 3 1 4 1 3 1 4 1 3

ПРИМЕР 4

ПРИМЕР 5

S. *pp* Tö - nen die se - li - gen Sai - ten wer
Hear - ing the bles - sed strings of the who

A. *p* A - polls, Sun - god.

T. *pp* Tö - nen die se - li - gen Sai - ten
Hear - ing the bles - sed strings of the

B. *pp* Tö - nen die se - li - gen Sai - ten
Hear - ing the bles - sed strings of the

6

S. *mp* *p* *rit.*
 wer nennt sie Cha - ri - ten?
 who sens - es the Grac - es?

A. *mp*
 A - ppols,
 Sun - god,

T. 8
 nennt sie Cha - ri - ten?
 sens - es the Grac - es?

B. *p*
 Spielt er
 Ech - oes

ПРИМЕР 6

S. *f* R1
 mit so - - vie! Ster - nen als -

A. *f* R1
 mit so - - vie! Ster - nen als

T. 8 *f* R1
 mit so - - vie! Ster - nen

B. *f* R1
 mit so - - vie!

ПРИМЕР 7

Lebhaft

f

S.

 Zün - den - der Licht - blitz des
 Light - ning, the kind - ler of

A. **f**

 Zün - den - der Licht - blitz des
 Light - ning, the kind - ler of

T. **f**

 Zün - den - der Licht - blitz des
 Light - ning, the kind - ler of

B. **f**

 Zün - den - der Licht - blitz des
 Light - ning, the kind - ler of

ПРИМЕР 8

T. 64 T. 65 T. 67

S.

A.

T.

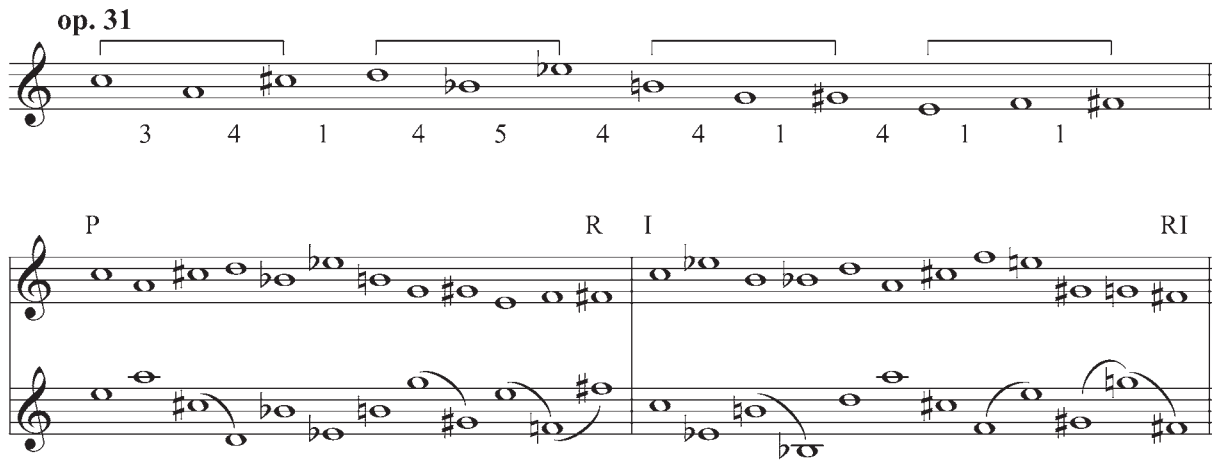
B.

ПРИМЕР 9

B.

 sich der Tag er - hebt,

ПРИМЕР 10



1.2. «CANTICUM SACRUM» ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Премьера сочинения И. Ф. Стравинского (1882–1971) *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis* (Священное песнопение во славу имени святого Марка) для тенора, баритона, смешанного хора и оркестра на латинский текст из Ветхого и Нового заветов (1955–1956) состоялась 13 сентября 1956 года под управлением автора в Венеции, в соборе Святого Марка. То, что «Священное песнопение» предназначалось для исполнения именно в соборе, имело для Стравинского большое значение, было, как он сам писал, «одной из самых больших почестей», оказанных ему в жизни¹.

Это сочинение находится в ряду таких поздних хоровых опусов композитора, как «Кантата на анонимные тексты английской поэзии XV–XVI веков», *Threni* («Плачи»), «Проповедь, притча и молитва», *Anthem* на слова Т. С. Элиота, «Потоп», *Introitus* памяти Т. С. Элиота, *Requiem canticles*. Все они объединены схожестью музыкального стиля (применением додекафонной техники) и религиозной тематикой². По поводу римско-католической направленности своих хоровых произведений позднего периода И. Стравинский говорил: «Славянский язык русской литургии всегда был языком моих молитв — в детстве и теперь... я по-прежнему считаю себя православным... Почему же тогда я написал римско-католическую мессу? Потому что хотел, чтобы ее исполняли в службе, что абсолютно невозможно в русской церкви, так как законы православия

¹ И. Стравинский — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варунц. М., 1988. С. 306. Однако редакция журнала «Time» откликнулась на первое исполнение *Canticum sacrum* статьей «Убийство в соборе» (24 сентября того же года), воспользовавшись заголовком одноименной драмы Т. Элиота (1935). Позже, когда при встрече жена И. Стравинского спросила у поэта, знает ли он, что у него общего с композитором, а затем сама ответила: «Убийство в соборе», — Т. Элиот пришел в замешательство, и можно было почувствовать, что писатель предпочел бы скорее не быть автором этого театрального опуса, нежели оскорбить композитора его названием (см. об этом: *Стравинский И. Ф. Диалоги*. Л., 1963. С. 248–249).

² Много ценной информации об этих сочинениях содержится в следующей книге: *Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского*. Донецк, 1995.

запрещают участие инструментов в службе, а я выношу пение без аккомпанемента лишь в музыке с примитивной гармонией»¹. «Я думаю, что каждый должен молиться на своем собственном языке. Может быть, католический ритуал должен всё же сохранить некоторые латинские выражения для торжественности. Но Бог, в отличие от людей, понимает любой язык. Священная литургия должна быть одновременно божественной и человеческой»². Интересно отметить, что Стравинский был дружен с Папой Иоанном XXIII, возглавлявшим католическую церковь в 1958–1963 годах: «Что за великий человек, — такой великодушный, такой добрый!.. Мы были настоящими друзьями. В бытность его венецианским патриархом он открыл большой собор Св. Марка для моего Священного песнопения»³.

О латыни, еще в связи с оперой «Царь Эдип», композитор писал, что «более старый, даже полузабытый язык, должен содержать в звучании речи заклинательный... элемент, который мог бы быть использован в музыке... Когда я работаю над словом в музыке, мои слюнные железы возбуждаются звучаниями и ритмами слогов. «В начале было слово», — для меня буквальная прямая истина»⁴.

Для Стравинского слово являлось простым материалом, подобным «блоку мрамора в архитектуре и скульптуре». В стихах его прельщало сочетание слогов и слов, то есть чисто звуковая (и ритмическая) сторона, «которая производит на наше чувственное восприятие впечатление, близкое к музыкальному»⁵.

Приведем текст «Canticum sacrum» и состав исполнителей:

<i>Латынь (названия частей, источники)</i>	<i>Состав исполнителей</i>	<i>Русский перевод текста</i>
Dedicatio	Тенор, баритон, оркестр	Посвящение городу Венеции во славу ее святого покровителя, благословенного Марка, апостола
I. Euntes in mundum (Марк, XVI, 15)	Хор, оркестр	И сказал им: идите по всему миру и проповедуйте Евангелие всякой твари
II. Surge, aquilo (Песнь песней Соломона, IV, 16; V, 1)	Тенор, оркестр	Поднимись ветер с севера, повеяй на сад мой, и польются ароматы его! — Пусть придет возлюбленный мой в сад свой и вкушает ароматы его...
III. Ad Tres Virtutes Hortationes CARITAS (Второзаконие, VI, 5; Первое послание апостола Иоанна, IV, 7)	Тенор, баритон, хор, оркестр	ЛЮБОВЬ. И люби Господа, Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всеми силами твоими. Возлюбленные, будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога

¹ Цит. по: Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 274–275.

² И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 211.

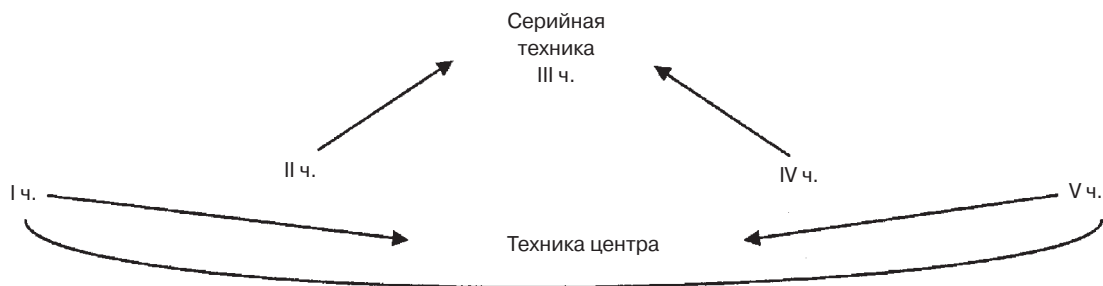
³ Там же. С. 212. Как видно из высказываний самого композитора, Стравинский имел большую тягу к преувеличениям.

⁴ Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 177.

⁵ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 98–99.

<i>Латынь (названия частей, источники)</i>	<i>Состав исполнителей</i>	<i>Русский перевод текста</i>
SPES (Псалом 124, 1; Псалом 129, 5-6)		НАДЕЖДА. Надеющийся на Господа, как гора Сион, не подвигнется, пребывает во век. Надеюсь на Господа, надеется душа моя; на слово его уповаю. Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи — утра
FIDES (Псалом 115, 1)		ВЕРА. Я веровал, и потому говорил: я сильно сокрушен
IV. Brevis Motus Cantilenae (Марк, IX, 23, 24)	Баритон, хор, оркестр	Иисус сказал ему: если сколько-нибудь можешь веровать, всё возможно верующему. И тотчас отец отрока воскликнул со слезами: верую, Господи! Помогите моему неверию
V. Illi autem profecti (Марк, XVI, 20)	Хор, оркестр	А они пошли и проповедовали везде при Господнем содействии и подкрепляли слова последующими знамениями. Аминь

Для своего сочинения Стравинский избрал особый состав оркестра, включающий флейту, два гобоя, английский рожок, два фагота и контрафагот, три трубы in C, бас-трубу in C, два теноровых тромбона, бас- и дубль-бас-тромбоны, арфу, орган, альты и контрабасы. Из оркестра были исключены скрипки, но включен орган. Введение органа в вокально-симфоническую партитуру — редкий случай в творчестве Стравинского. Использование этого «антистравинского» инструмента обусловлено ориентацией композитора на жанрово-стилистические особенности творчества представителей венецианской композиторской школы XVI–XVII веков, сформировавшейся при соборе Святого Марка. Архитектура этого собора символически отражена в музыкальном строении *Canticum*. Сделано это так мастерски, что при слушании не возникает мысль об искусственной форме-схеме. Пять притворов базилики соответствуют пяти частям кантаты. I и V части подобны — V часть есть ракоход 1-й (то есть то, что в I части идет слева направо, в V части идет справа налево):



II и IV части обрамляют сложную по форме III часть, которая, следуя тексту, делится на три раздела, соответствующих трем ипостасям добродетели: любви, надежде, вере.

Слова крайних частей *Canticum sacrum* взяты из Евангелия от Марка: в I части из XVI главы 15 стиха, а в V части из 20 стиха этой же главы (см. текст). Они объединяют всё сочинение мыслью о распространении Благой Вести по всему миру.

Во II и III частях используются сольные голоса (тенор и баритон). Эти части написаны в серийной технике. Композитор применяет две серии. Серия II части: пример 1. Серия III и IV частей: пример 2.

Одна из особенностей техники композиции Стравинского (в том числе и позднего периода) состоит в том, что при выборе интонационного материала для серийного ряда отдается предпочтение **диатонической последовательности** звуков (диатоническим полям). О своем тяготении к тональности и диатонике сам Стравинский высказывался неоднократно.

Несмотря на единство замысла, музыка в частях *Canticum sacrum* при внешнем рассмотрении контрастна, и это связано с применением различных техник. В I и V частях преобладает аккордовый тип хорового письма, а в III и IV частях — полифонический. Это отражается и на исполнительских проблемах, ведь вполне естественно, что интонирование вертикальных созвучий на основе лада отлично от интонирования серийных построений.

Гармонической основой I части (и, соответственно, V части) является интервальная группа из четырех звуков *a-b-h-d*. Эта группа — интонационное зерно, из которого вырастает вся гармония I части и финала. Кроме того, ее можно разбить на два сегмента: *b-h-d* и *a-d*. Они применяются и вертикально (как аккорд), и горизонтально (как мотив).

При работе над вертикальным строем крайних частей каждый аккорд не нужно «выстраивать» специально, заново, в любом из созвучий будут присутствовать звуки из группы *a-b-h-d*, которые и послужат опорой в интонировании. Стравинский несколько раз подчеркивает в своих «Диалогах», что при сочинении он исходит, в первую очередь, из гармонии. Таким образом, аккордика, которая является основой хорового письма крайних частей, несет в себе важную выразительную функцию.

Наибольшую сложность для интонирования в сочинении представляют двутерцовые аккорды и аккорды с побочными тонами (пример 3 А, Б).

Для звуковедения и звукоизвлечения в *Canticum* характерны твердая атака и штрих *маркированного legato*. Особенность этого сложного штриха заключается в том, что между звуками не должны прослушиваться паузы, но каждый из них должен быть подчеркнут толчком выдыхаемой струи воздуха.

Синкопированное вступление хора может быть слегка подчеркнуто: например, I часть, т. 41:



>
prae-di-ca-te

Характер произношения латинского текста также немного акцентирован, жестковат настолько, чтобы на первый план вывести колорит текста:

> > > > > > > > > >
in mun- dum u- ni- ver -sum prae-di -ca- te

Из особенностей додекафонии Стравинского в данном сочинении:

1. Сама серия содержит диатонические поля — группы звуков, укладываемые в тот или иной диатонический лад (пример 4 А).

2. В III и IV частях серия используется одна, но она имеет различный мелодический облик из-за изменения темпа, динамики, артикуляции и самого характера музыки.

3. Серия может распадаться на сегменты, близкие попевам диатонических ладов, на родной трихордовости¹, например, IV часть, тт. 257–258, 266–268 или III часть, тт. 204–209.

4. Тенденция к обрамлению: на более высоком уровне, финал — это ракоход I части; на уровне одной, например III части, вступительное проведение серийного ряда начинается от звука *a*, и заключительное проведение оканчивается на звуке *a*. II часть, единственная без участия хора (соло тенора и оркестр), в которой используется другая серия (см. выше), основывается на проведении серийных рядов *Pas-a* и *Ra-as*. Она также начинается и заканчивается звуком *a*. Следовательно, можно говорить о звуке *a* как о центральном тоне II и III частей.

Некоторые высказывания Стравинского указывают на то, что в процессе создания произведения композитор идет не от самой серии к дальнейшему сочинению пьесы, а наоборот: сначала слышатся какие-то гармонические соотношения интервалов, затем определяются структура серии: «Правила и ограничения серийного письма мало отличаются от строгости великих контрапунктических школ прошлого. В то же время они расширяют и обогащают гармонический кругозор... Я устанавливаю слухом определенные возможности, а затем делаю выбор. Этим выбором в серийной композиции я могу управлять так же, как в любой тонально-контрапунктической форме»².

III часть кантаты имеет форму составного типа (в целом характерную для Стравинского). В ней три раздела, в которых используются три самостоятельных фрагмента из Библии. Каждый раздел начинается проведением в октавный унисон серийного ряда у органа:

1. *Caritas* (Любовь), *Pa-g*,
2. *Spes* (Надежда), *Pc-b*,
3. *Fides* (Вера), *Ph-a*,

и заканчивает III часть проведение серийного ряда *Ph-a* у струнных, также в октавный унисон (пример 5).

В разделе *Caritas* проходит четырехголосный серийный канон, повторяющийся как куплет, причем три голоса — хоровые (тенор, альт, сопрано), а четвертый голос — инструментальный (одна мелодическая линия передается от первой ко второй трубе, тт. 116–129).

К этому месту (тт. 116–129) есть комментарий автора о том, что хоровые голоса могут быть поддержаны струнными инструментами — альтами *divisi in 4*. Похожее место есть в разделе *Fides*, где композитор вписал партию альтов *divisi in 4* в партитуру (тт. 219–236)³.

¹ Сама работа с группами (мелодическим последованием интервалов) — это один из общих принципов композиторской техники Стравинского. Так, в его раннем творчестве — балете «Жар-Птица» (в сцене пленения Жар-птицы Иваном-царевичем, ц. 22–29) — можно обнаружить использование четырехзвучной серии.

² Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 242.

³ Поддержку хора а *soprano* струнными применял также А. Веберн, руководивший концертами Рабочего певческого объединения Вены, например, при исполнении «Мира на земле» Шёнберга.

В разделе *Spes* проходит диалог между солирующими мужскими голосами (тенор и баритон) и женским хором (сопрано и альты). Верхний голос хоровой партитуры Стравинский обозначает как «дискант» по аналогии с хоровой литургической музыкой. В последнем разделе III части *Fides* в тт. 204–209, 214–217 хор в октавный унисон на слова *credidi* («веровал») поет начало серийного ряда *Pb-as*, причем первая ламентозная интонация (*b-a* — первые две ноты серийного ряда, повторяющиеся несколько раз) звучит очень архаично, как заклинание. А сама серия в этом варианте приобретает диатонический облик. И ее **ладовое интонирование** (а не интервальное) помогает добиться хорошего мелодического строя (пример 4 Б).

Интересным примером связи *Canticum* со старинной полифонией может служить четырехголосное хоровое фугато в тт. 218–236 III части, которое контрапунктирует с мелодией типа *cantus firmus* (*c. f.*) — серийным рядом *Ias-b* в октавный унисон у трубы и контрабасового тромбона. Затем в т. 225 на данный *c. f.* наслаивается стретта *c. f.* — *Res-des* у гобоя и басового тромбона (в унисон через две октавы). Каноническая имитация между обоими *c. f.* выдержана как бы в тонико-доминантовых отношениях — *as-es* (пример 6).

IV часть в соответствии с текстом, состоящим из двух предложений, членится на два раздела: в первом хор *quasi un es* повторяет слова солирующего баритона, второй раздел начинается четырехголосным хоровым канонем (вновь с рекомендацией автора дублировать хор альтами *divisi in 4*).

Стравинский высказывает следующие пожелания исполнителям своих сочинений: «Главное — темп. Моя музыка может пережить почти всё, кроме неправильного или неопределенного темпа... темп может противоречить метроному, но быть верным по духу, хотя, очевидно, различия не могут быть очень большими... Я часто говорил, что мою музыку нужно «читать», «исполнять», но не «интерпретировать»... Проблема стиля в исполнении моей музыки — это проблема артикуляции и ритмической дикции. Нюансы зависят от них»¹. «Я пишу музыку, что называется хладнокровно. Именно поэтому требую от дирижеров того же хладнокровия во время исполнения, требую, чтобы они строго уважали мои предписания, сводя момент собственной интерпретации до минимума. Я точно определяю в партитуре все немногочисленные нюансы»².

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

«Звездоликий» («Радение белых голубей»), кантата для мужского хора и оркестра на слова К. Бальмонта, 1911–1912.

«Подблюдные». Четыре крестьянские песни для женского хора на народные тексты, 1914–1917. Обр.: 1. Для вокального ансамбля и четырех валторн, 1954, 2. Для трехголосного женского хора и фортепиано, 1954.

«Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты из собрания П. Киреевского, 1914–1923.

«Царь Эдип», опера-оратория в двух актах для солистов, чтеца, малого хора и оркестра по Софоклу. Либретто Стравинского и Ж. Кокто, латинский перевод Ж. Даниэлу, 1926–1927.

¹ Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 247.

² И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 402.

«Симфония псалмов» для хора и оркестра в трех частях на латинские тексты из Ветхого завета, 1930. Новая редакция — 1948.

«Отче наш» для смешанного хора без сопровождения на русский канонический текст православной молитвы, 1926. Новая редакция с латинским текстом «Pater noster», 1949.

«Верую» для смешанного хора без сопровождения на русский канонический текст православной молитвы, 1932. Новая редакция с латинским текстом «Credo», 1949.

«Богородице Дево, радуйся» для смешанного хора без сопровождения на русский канонический текст православной молитвы, 1934. Новая редакция с латинским текстом «Ave Maria», 1949.

«Персефона», мелодрама в трех частях по Андре Жиду для тенора, смешанного и детского хоров и чтеца, 1933–1934. Новая редакция, 1949.

«Звездами усыпанное знамя» («Star-Spangled Banner», американский национальный гимн), обработка для смешанного хора и оркестра, 1941.

«Вавилон», кантата для мужского хора, оркестра и чтеца по Первой книге Моисеевой (XI, 1–9), 1944.

Месса для смешанного хора и двойного духового квинтета на канонический латинский текст римско-католической литургии в пяти частях, 1944–1948.

Кантата для сопрано, тенора, женского хора и маленького инструментального ансамбля на слова английских неизвестных авторов XV–XVI веков, 1951–1952.

Священное песнопение во славу имени Святого Марка (Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci Nominis) для тенора, баритона, хора и оркестра на латинский текст Ветхого и Нового заветов, 1955–1956.

Хоральные вариации Й. С. Баха на тему рождественской песни «С небес высоких к вам гряду» («Von Himmel hoch da komm' ich her»), обработка для хора и оркестра, 1955–1956.

«Плачи» («Threni»), Плач пророка Иеремии для солистов, смешанного хора и оркестра на латинский текст из Ветхого завета, 1957–1958.

Три духовные песни Карло Джезуальдо ди Веноза, завершенные И. Стравинским к 400-й годовщине со дня рождения Джезуальдо для смешанного хора без сопровождения, 1957–1959.

«Проповедь, притча и молитва», кантата для альты и тенора, хора и оркестра на английский текст, 1960–1961. Посвящается Паулю Захеру. 1. Проповедь (Новый завет, Римлянам, VII, 24, 25; Евреям, II, 1). 2. Притча «Побиение камнями св. Стефана» (Новый завет, Деяния, VI, 2, 4, 5, 7–12, 15; IV, 1, 51, 52, 54–60). 3. Молитва (из Томаса Деккара; «Памяти преподобного Джеймса Маклейна, умершего в 1960»).

Антем «Спускаясь, голубь рассекает воздух» («The dove descending breaks the air») на стихи Т. С. Элиота для хора без сопровождения, 1962.

«Потоп», библейская аллегория о Новом ковчеге, музыкальное представление для чтеца, певцов, хора, оркестра и танцоров, текст составлен Р. Крафтом на основе Ветхого завета (Бытие), Йоркского и Честерского собрания мистерий XV века и анонимной средневековой поэмы, 1961–1962.

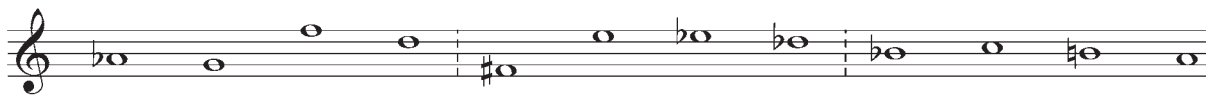
Канонический интроит памяти Т. С. Элиота для мужского хора и камерного ансамбля на латинский текст из римско-католической заупокойной мессы, 1965.

«Заупокойные песнопения» («Requiem canticles») для контральто, баритона, хора и камерного оркестра на латинский текст из римско-католической заупокойной мессы и погребальной службы, 1965–1966.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995.
Друскин М. С. Игорь Стравинский. Л., 1974.
Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.
Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971.
Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова. М., 1973.
И. Стравинский — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варунц. М., 1988.
Холопов Ю. Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972.

ПРИМЕР 1



ПРИМЕР 4 А



ПРИМЕР 4 Б

D. *Pb-as*

Cre - di - di, cre - di - di, cre - - -

4 *tranquillo*

- di - di, cre - di - di, cre - - di - di

Musical notation for Example 4 B, featuring two staves. The top staff is for Soprano (Soprano) and the bottom staff is for Alto (Alto). The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'tranquillo'. The lyrics are 'Cre - di - di, cre - di - di, cre - - -' and '- di - di, cre - di - di, cre - - di - di'.

ПРИМЕР 5

Tempo I ♩=108

Ph-a

V-le div. in 2 *tranquillo, mf*

т. 244

C. bas. *tranquillo, mf*

div. *unis.*

Musical notation for Example 5, featuring three staves. The top staff is for Soprano (Soprano), the middle staff is for Alto (Alto), and the bottom staff is for Bass (Bass). The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Tempo I ♩=108'. The lyrics are 'Ph-a', 'tranquillo, mf', 'т. 244', 'div.', and 'unis.'.

ПРИМЕР 6

$\text{♩} = 90 (\text{♩} = \text{♩})$

cant.

D. E - go an - tem hu-

cant.

A. E - go an - tem hu - mi - lia - tus sum

T.

B.

Ob. I

I Trombe in C

bas.

bas.

Tromboni

C. bas

poco sfp sempre sim.

poco sfp sempre sim.

7

D. *- mi - lia - tus sum si - mis. Cre - -*

A. *si - mis. Cre - - di - di, cre - di - di,*

T. *cant.*
E - go an - tem hu - mi - lia - tus sum

B. *cant.*
E - go an -

Ob. *poco **sfp** sim.*

I. Trombe in C

bas.

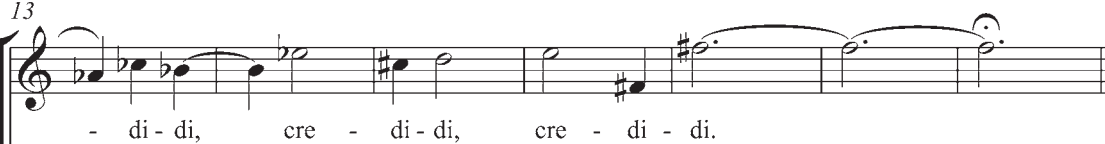
bas.

Tromboni *poco **sfp** sim.*

C. bas.

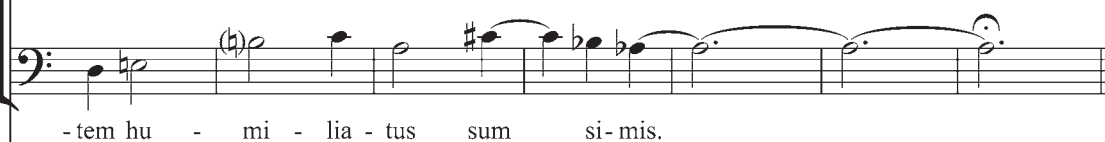
The musical score is for page 30, measures 7 through 12. It features four vocal parts (D., A., T., B.), an Oboe (Ob.), and Trombone parts (I., bas., C. bas.). The vocal parts have lyrics in Italian. The instrumental parts include dynamics like 'poco sfp' and 'sim.'.

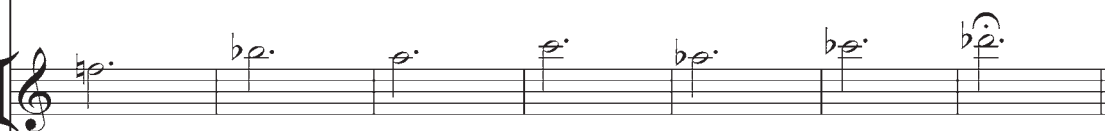
13

D. 

A. 

T. 

B. 

Ob. 

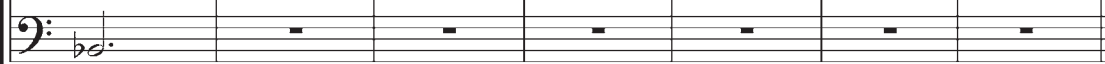
I. 

bas. 

Trombe
in C

bas. 

Tromboni

C. bas. 

1.3.

КАНТАТЫ АНТОНА ВЕБЕРНА И CANTICUM SACRUM ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

Три кантаты А. Веберна и *Canticum sacrum* И. Стравинского написаны в додекафонной технике, но образный строй произведений, эстетические взгляды и слуховые представления обоих музыкантов абсолютно различны. Ранние сочинения Стравинского оказали огромное влияние на развитие европейской музыки, а сам Стравинский, перейдя в 50-е годы к додекафонным принципам письма, изучал серийную технику на произведениях Веберна, Шёнберга, Булеза, Ноно и других композиторов.

Если ориентироваться на записи исполнений указанных сочинений, то можно обнаружить широкий диапазон исполнительских интерпретаций. Например, сам Стравинский часто высказывал мысль о том, что записи с его участием являются образцом и эталоном исполнения собственных произведений¹.

Абсолютно различны интерпретации кантат Веберна, например, Робертом Крафтом и Пьером Булезом. После прослушивания исполнения Р. Крафта создается впечатление, что кантаты Веберна — это настоящий «авангард». Довольно подвижные темпы, метроритмическая точность, и вместе с тем пренебрежение к градации нюансов (например, *p* звучит как *mf*) характеризуют данный тип исполнения. Безусловно, на музыкально-эстетические взгляды Крафта большое влияние оказал сам Стравинский, с которым он имел долгое и плодотворное творческое общение. Соблюдение подчеркнуто точной ритмики сочинения является характерной чертой исполнительского стиля этого дирижера.

Стравинский знал музыку Веберна и даже сопоставлял некоторые метроритмические элементы (в частности триоли, идущие на четыре доли) в кантате «*Das Augenlicht*» op. 26 и II части *Canticum sacrum*: «Я утверждаю, что отбивать здесь счет на три... — значит потерять ощущение четырехдольности и вместо триолей просто получить такт со счетом на три в новом темпе»². И, действительно, в записи с Р. Крафтом все триоли в кантатах Веберна op. 26, 29 и 31 угловато-острые, подчеркнутые — как раз то, что необходимо, по нашему мнению, для исполнения произведений Стравинского.

В другой записи — исполнении под управлением П. Булеза — на первый план выводится экспрессивный характер веберновской музыки. Темпы в кантатах несколько спокойнее чем у Р. Крафта, но они спокойны именно благодаря характеру развертывания музыкального материала. Выбор этих темпо-временных условий и дает великолепную возможность для исполнительского *rubato* и гибкой, подвижной динамики, которые очень убедительны по строению фразы и форме сочинения в целом.

Стравинский очень высоко оценивал Булеза как дирижера. Он говорил, что лучшие дирижеры — это прежде всего композиторы, которые «действительно» могут постигнуть суть музыки в целом, прочувствовав ее изнутри, а «жалкие» музыканты не могут угнаться за композиторами по той простой причине, что они всегда останавливаются у какой-то черты, а значит в «нише прошлого»³. С этим, конечно, нельзя полностью согласиться, но доля истины в этом высказывании несомненно есть. Дирижерам при анализе партитуры и работе над ней в определенных случаях помогает знание сочинительского процесса. Интересной, на наш взгляд, является статья «О дирижерах и дирижировании»

¹ Хотя в записях под управлением автора много ошибок.

² Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 246.

³ Там же. С. 62.

(с. 184–192) из книги «И. Стравинский — публицист и собеседник», в которой композитор очень остро отзывается о многих известных дирижерах и об искусстве дирижирования.

В «Диалогах» (на с. 109–110) приводится условная таблица, в которой Стравинский сравнивает свое творчество с творчеством Шёнберга. Используя эту идею, мы приводим в заключение аналогичную таблицу, которая объективно иллюстрирует существенное различие творческих методов Стравинского и Веберна и, соответственно, дифференцированный исполнительский подход к их сочинениям.

	<i>Веберн</i>	<i>Стравинский</i>
Интервальный род	Хроматизм	Диатоника
Отношение к темпу	Широкое применение <i>rubato</i>	Метрономическая точность
Штрихи	<i>Legati</i>	<i>Staccati</i>
Типы выразительности. Динамика	<i>Espressivo</i> . Партитуры полны обозначений динамики	<i>Secco</i> . Партитуры содержат минимум обозначений динамики

Продолжить таблицу можно сравнением выбора текстов двумя композиторами. Эти тексты, несмотря на всё их различие, безусловно объединяет глубина суждений о смысле человеческой жизни:

Литературный первоисточник	Стихи Хильдегард Йоне, немецкий язык	Фрагменты Библии из Нового и Ветхого заветов, латынь
Характеристики	Поэзия с красочными, чувственно-конкретными образами, лишенная сюжетности, но отражающая движения в человеческом сердце	Строгие, отточенные канонические фразы, выражающие «заклинательный» характер церковного ритуала

Из сказанного выше можно достаточно ясно определить различия в подходах к хорошему письму двух композиторов, артикуляции, штрихам, динамике, агогике и, соответственно, возникнувшее из этого разнообразие интерпретаций додекафонных произведений Веберна и Стравинского.

1.4. «IL CANTO SOSPESO» ЛУИДЖИ НОНО

Со времени «Прерванной песни» меня продолжает поглощать это ощущение прерванности чего-то или через что-то; ...классическое «Augenblick» («Мгновенье») Рильке, которое порождает, предвосхищает, грезит.

Л. Нono

Кантата Луиджи Нono «Il canto sospeso» («Прерванная песнь»), написанная около полувека назад, — самое знаменитое и, возможно, самое совершенное творение композитора. Однако в свое время это сериальное произведение вызвало недоумение и неприятие самых разных музыкантов и критиков. Вполне естественно, что «Прерванная песнь» не могла

сразу понравиться тем, кто имел иные музыкально-эстетические представления или был воспитан в недрах другой культуры. Но была еще и идеологическая оценка: как можно текст предсмертных писем участников европейского Сопротивления прятать в авангардный звуковой материал? Критика была с двух сторон: с «социалистической» (Келдыш, Шнеерсон), и с «капиталистической», со стороны коллег (Штокхаузен). «Красный авангардист» Ноно нарушал спокойствие и тех, и других. Сам композитор декларировал свою веру в коммунизм, считал себя «ангажированным» художником и посвятил множество своих произведений революционной тематике, однако авторские замыслы воплощались в музыке, не всегда доступной легкому восприятию.

Л. Ноно (1924–1990) прошел прекрасную школу композиции Р. Малипьеро, Б. Мадерны и Г. Шерхена. Огромное влияние, по свидетельствам самого композитора, на него оказало творчество Э. Вареза и Л. Даллапикколы.

Свою любимую идею множественности, неоднозначности, стереоскопичности сам Ноно сравнивал с творческим методом немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), который воспроизводится в одном из изданий его сочинений: над исходной строчкой помещены другие, записанные поэтом другими чернилами на греческом и французском языках. Таким образом, над одним словом начинают собираться два, три, четыре, пять. Такой процесс работы, по словам Ноно, идет за счет «аккумуляции разных типов материала, разных типов возможностей, заключенных в крайне далеких словах. Иногда Гёльдерлин делает отбор из этих материалов, а иногда — нет: мысль остается открытой, не приходя к завершению»¹. Именно это современное франкфуртское издание потрясло воображение Ноно². Композитор, по его собственному признанию, годами изучал сочинения немецкого поэта именно в таком варианте. И во многом творческий процесс Гёльдерлина близок композиторским принципам Ноно: достижение единственного решения образует-ся благодаря принципу открытости или множественности значений и возможностей.

В середине 50-х годов в творчестве Ноно обозначается интерес к «пространственному слышанию каждого элемента композиции и музыкально-смысловому стереофонизму»³. Звук или слово приобретают объемность, которую нельзя обзреть целиком с одной точки зрения (здесь учитываются факторы звуковысотности, динамической протяженности, тембровой окраски, ритмической фигуры и характера произношения). Композиторская техника Ноно озвучивает не столько прямые смыслы, сколько эмоциональные и поэтические обертоны слов.

К периоду 1950–1960-х годов относится создание большинства хоровых сочинений Ноно, таких как «Эпитафия Федерико Лорке» (1952–1953), «Победа Герники» («La Victoire de Guernica») на стихи П. Элюара (1954), «Любовная песнь» («Liebeslied») на собственные стихи (1954), «Земля и подруга» («La terra e la compagna») на слова Ч. Павезе (1957), «Хоры Дидоны» («Cori di Didone») на слова Дж. Унгаретти (1958), «Она пришла» («Ha venido»). Песни Сильвии для сопрано и женского хора на слова А. Мачадо (1960), «Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы» («Canti di vita e d'amore») на слова

¹ Цит. по: *Луиджи Ноно. Автобиография* (фрагменты интервью с Э. Рестаньо. Перевод и комментарии Л. В. Кириллиной) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. М., 1995. С. 70. Вып. 2.

² Поэзией Гёльдерлина проникнут знаменитый струнный квартет Л. Ноно «Фрагменты — Тишь, Диотиме» («Fragmente — Stille, an Diotima»), 1979–1980. По всей партитуре квартета «разбросаны» фрагменты из стихов поэта, но они не являются ни эпиграфами, ни названиями разделов, ни ремарками. По словам Л. В. Кириллиной, эти цитаты существуют автономно, и музыканты «могут лишь “петь” их про себя». См. об этом: *Кириллина Л. В. Луиджи Ноно* // XX век. Зарубежная музыка. М., 1995. С. 48–49. Вып. 2.

³ Там же. С. 26.

Г. Андерса, Х. Л. Пачено и Ч. Павезе (1962), «Песни к Гиомар» («Canti a Guiomar») на слова А. Мачадо (1962–1963).

Центральное место в ряду перечисленных сочинений занимает кантата «Il canto sospeso» (1955–1956). Она выделяется яркостью музыкального материала и служит прекрасным образцом типичной для этого времени техники Ноно. Все прилегающие к кантате произведения сходны по типу письма. В более поздних опусах Ноно, по словам Э. В. Денисова, не отказывается от подобного типа техники, но ассимилирует ее с большей свободой композиционного письма¹.

Поводом для создания кантаты «Прерванная песнь» для солистов (сопрано, альт, тенора), хора и оркестра послужило знакомство Ноно с книгой «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления», выпущенной на итальянском языке в Турине в 1954 году и на немецком — в Цюрихе в 1955 году (с предисловием Т. Манна). Строки этих документов как бы доносят до слуха голоса умерших молодых людей — женщин и мужчин, юношей и девушек, ничего не знавших друг о друге и говоривших на разных языках, но в свой последний час поразительно единых по духу в спокойной вере в конечное торжество добра.

Кантата состоит из девяти частей: I, IV и VIII части инструментальные; III и V — сольные; II, VI и IX — хоровые. VII часть написана для женского хора, сопрано соло и оркестра². Итальянские музыковеды М. Мила и Р. Дзанетти указывают на то, что кантата имеет чисто классические, идеальные для восприятия размеры и пропорции. Первый автор высказал мысль о том, что в основе всего цикла лежит структура католической заупокойной мессы, где нет Gloria, но есть Dies irae³. Эту концепцию высоко оценил и сам композитор.

I часть со «смутно-серым» (по выражению М. Милы) колоритом напоминает Kyrie. Затем следует II часть — хор a capella в качестве Credo. Действительно, в тексте II части содержится символ веры всего сочинения: *«Умираю за мир, который воссияет таким светом, такой красотой, что моя жертва будет ничто в сравнении с этим. Миллионы людей умерли за него на баррикадах и войне. Я умираю за правду, наши идеи победят»* (слова болгарского учителя и журналиста Антона Попова). В III части используются фрагменты писем трех греческих юношей четырнадцати, девятнадцати и двадцати двух лет; три солирующие голоса, несомненно, выражают сакральный смысл троичности. Эту часть можно сравнить с разделом Crucifixus. V часть для тенора и оркестра по содержанию литературного текста и по тембровому решению можно уподобить разделу Lacrimosa: *«Если бы небо стало бумагой, а все моря мира чернилами, я не смогу написать Вам мою песню и всё то, что я вижу вокруг себя. Я говорю лишь «прощай» и плачу»* (поляк Хаим, 14 лет). VI часть трактуется как Dies irae (*«Двери открываются. Это идут наши убийцы. Одетые в черное...»*). Трогательность слов Любови Шевцовой из VII части: *«Прощай, мама, твоя дочь Любка уходит в сырую землю»* соотносятся со смыслом Agnus Dei. Строки IX части — *«У меня нет страха перед смертью... Я уйду с верой в лучшую жизнь»* — завер-

¹ Денисов Э. В. Два фрагмента из «Il canto sospeso» Л. Ноно // СВЕТО. ДОБРО. ВЕЧНОСТЬ. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, Воспоминания, Материалы / Ред.-сост. В. С. Ценова. М., 1999. На эту статью мы опираемся в дальнейшем анализе.

² Здесь, на наш взгляд, можно провести параллель с Магнификатом И. С. Баха, где женский хор единственный раз используется в X части «Suscepit Israel» — самой проникновенной и трогательной.

³ Кириллина Л. В. Луиджи Ноно. С. 25.

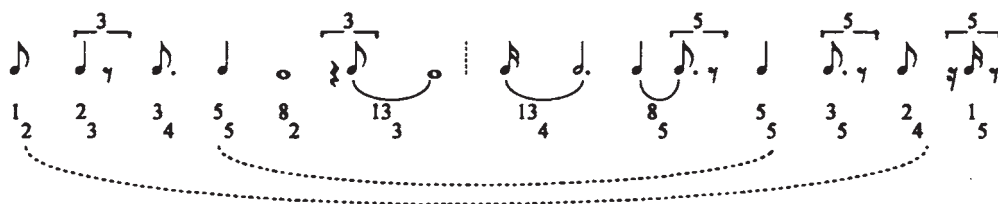
шают кантату с поразительным чувством жертвенного спокойствия и светлым взглядом в будущее.

В основе кантаты лежит звуковысотная серия всеинтервального типа¹; Ноно использовал ее в «Песнях для 13-ти» («Canti per 13», 1955) и опере «Нетерпимость» (1960) (пример 1). Однако серийный принцип распространяется в кантате не только на звуковысотность, но также на ритм и динамику (ритмическая и динамическая серии будут рассмотрены далее).

Э. В. Денисов в статье «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» выделяет ряд особенностей звуковысотной серии, которую использовал итальянский композитор в «Прерванной песне»: «Серия... построена как ряд концентрических звуковых кругов, расходящихся от исходной точки, и имеет своей основой противодвижение двух хроматических линий... слово «sospeso» (sospeso на итальянском языке означает одновременно и “прерванный”, и “повисший”) может быть успешно применено и к самой серии, так как она “прервана”, хотя в принципе она могла бы быть разворачиваема таким образом до бесконечности. (При всей кажущейся незавершенности и прерванности этой серии, она предельно замкнута и сконцентрирована, так как продолжение ее дает ракоходный вид и тем самым возвращает ее к изначальной точке. Вместе с тем серия замкнута и внутри самой себя, так как вторая ее половина представляет ракоходное интервальное обращение первой (квинта — обращение кварты и т. п.)»². Своеобразие серии всеинтервального типа состоит в том, что она содержит в себе все возможные интервалы, и тем самым служит благодатной технической основой сочинения, позволяя получать любые сочетания звуков, различные аккордовые «пятна», вплоть до одновременного соединения разного количества малых секунд, дающих наиболее слитную в тембровом отношении краску (пример 1).

Рассмотрим II часть кантаты, написанную для хора а cappella. Вся часть построена на 19 проведениях звуковысотной серии в основном виде от звука *a*, причем серийные ряды проходят и по вертикали, и по диагонали. Например, в первых шести тактах II части серия проводится три раза: инициальные (начальные) тоны — *a* в т. 1 (с.-alto 1), *a* в т. 3 (soprano 1), *a* в т. 5 (с.-alto 2) (пример 2).

Ритмическая серия кантаты:



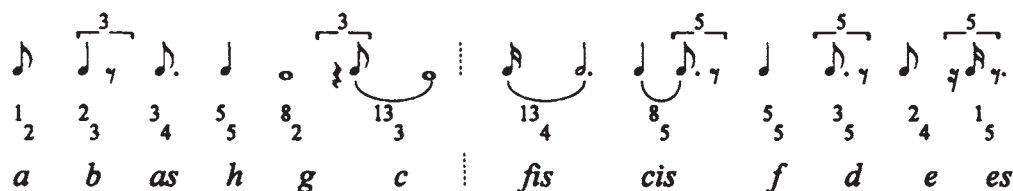
По числителям она симметрична. Логика цифр числителя состоит в следующем: последующее число равно сумме двух предыдущих, то есть $1 + 2 = 3$, $2 + 3 = 5$, $5 + 3 = 8$, $5 + 8 = 13$; это так называемый ряд Фибоначчи. Знаменатели ряда означают дробление основной

¹ Использование серии, включающей в себя все возможные интервалы, встречается уже у Берга в Лирической сюите для струнного квартета (1925–1926), а позже у Б. А. Циммермана в опере «Солдаты» (1960).

² Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. М., 1969. С. 491–492. Вып. 6.

ритмической единицы (четверти) на соответствующие части ($_2$ — это восьмая, $_4$ — шестнадцатая и т. д.), а числители — количество этих частей, например, $\frac{3}{4}$ — это три шестнадцатые, а $\frac{13}{4}$ — это тринадцать шестнадцатых.

В первом проведении звуковысотного ряда каждому звуку соответствует определенная ритмическая единица:



Первые четыре тона звуковысотной серии излагаются одновременно, при этом сразу даются все четыре основных вида дробления метрической единицы на два (*восьмая* в с.-alto 2), три (четверть из группировки *триольных восьмых* в soprano 2), четыре (три *шестнадцатых* в soprano 1) и пять (четверть, равная *квинтоли шестнадцатых*, в с.-alto 1) (см. пример 2).

В дальнейшем такое совпадение нарушается, так как числители ритмического ряда последовательно перемещаются на одну единицу с каждым новым проведением серии, тем самым образуя ротацию¹, то есть новое проведение *звуковысотной* серии будет начинаться не с первой длительности *ритмической* серии, а с той длительности, числитель которой будет соответствовать числителю следующей единицы ритмической серии. Например, второе проведение серии начинается с длительности $\frac{2}{5}$ (а не $\frac{1}{2}$, как в первом проведении), третье — $\frac{3}{5}$, четвертое — $\frac{5}{4}$, пятое — $\frac{8}{5}$ и т. д.:

I	I	2	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1
II	2	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1
III	3	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2
IV	5	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3
V	8	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5
VI	13	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8
VII	13	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13

И к седьмому проведению возникает обратная симметрия числителей ритмического ряда: 13 8 5 3 2 1 | 1 2 3 5 8 13. В двенадцатом же проведении исчерпываются все возможности:

VIII	8	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13
IX	5	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8
X	3	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8	3
XI	2	1	1	2	3	5	8	13	13	8	3	2
XII	1	1	2	3	5	8	13	13	8	5	2	1

¹ Ротацией называется такое доследование звуков серии, при котором первый звук предыдущего ряда становится последним.

Тринадцатое проведение должно совпасть с первым. Однако Ноно не повторяет первое проведение, а переходит сразу ко второму. Таким образом, тринадцатое проведение равно второму, четырнадцатое — третьему, а пятнадцатое — четвертому, например:

XIII = II	2	3	5
XIV = III	3	5	8 и т. д.
XV = IV	5	8	13

Важно отметить, что последовательность количества единиц дробления, то есть числители, остается неизменной до конца, а сами типы дробления (на ②, на ③, на ④, и на ⑤, то есть знаменатели), варьируются на микроуровне. Таким образом, деление основной ритмической единицы (четверти) может быть заменено следующим образом: $1/④$ на $1/⑤$ или на $1/②$. Например, третий элемент ритмического ряда $3/④$ (три шестнадцатые — ) во втором проведении серии в т. 110 изменяется на $3/②$, то есть на три восьмые — , и соответствует звуку *b* в партии *ten.* 1, а в третьем проведении — в т. 112 — данный ритмический элемент (3_4 — ) изменяется на $3_⑤$ — длительность, равную трем шестнадцатым в группировке 5:4 и соответствующую первому звуку серии — *a* в партии *s.-alto* 2.

Таким образом, количество единиц дробления осталось неизменным — 3 , а сами виды дробления меняются с ④ на ② и на ⑤ (пример 2).

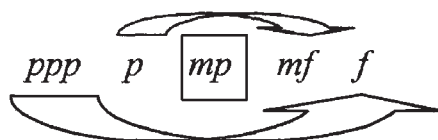
Следовательно, в проведениях ритмической серии постоянно присутствуют незначительные изменения в основных видах дробления четверти, тем самым несколько усложняя ритмический ряд. Это одна из особенностей композиторской техники Ноно в данном сочинении.

Последние четыре проведения серии (16–19) образуют заключительный раздел части и имеют совершенно особую ритмическую структуру, в которой преобладают долгие длительности. Причина этого — отделение самых значительных слов, выражающих идею части: «*Muoio per la giustizia. Le nostre idee vinceranno...*» («*Умираю за справедливость. Наши идеи победят...*») (тт. 142–157; пример 3).

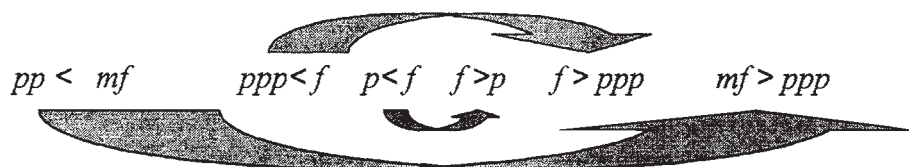
Логика соотношения звуковой и ритмической серий в этих проведениях довольно сложна. Подробно ее рассмотрел Э. В. Денисов в статье «Два фрагмента из “*Il canto sospeso*” Л. Ноно».

Во II части Ноно еще не разделяет слова по слогам (кроме слова *barricate* [баррикады] у басов в т. 137): если в одном голосе слово начинается, то в этом же голосе оно и заканчивается. Этой закономерностью объясняется возникновение каждого последующего звука серии в том или ином голосе: если слово должно продолжаться, то следующий звук серии (который должен вступить вслед за заканчивающимся в любом другом голосе), появляется именно в том голосе, где должно продолжиться слово. Если слово произнесено полностью (или если голос вступил на самостоятельной гласной), то следующий звук серии исполняется другим голосом (таким образом паузы могут быть проставлены почти автоматически).

Во II части кантаты используется также серия динамики: пять **стабильных** (то есть неизменяемых, выдержанных) оттенков устанавливаются относительно центра симметрии *mp*, который встречается только в неизменном виде (без *crescendo* и *diminuendo*):



Все другие оттенки вступают в следующие отношения:



Тем самым получается шесть вышеуказанных **модулирующих** (то есть изменяющихся) оттенков, также устанавливающих симметрию относительно центра.

В общих чертах мы рассмотрели композиционную структуру II части, остальные хорошие части по технике во многом с ней схожи. Например, IX часть (хор и литавры) включает 17 проведений звуковысотной серии; как и II часть, она имеет заключительный раздел — коду, в которой хор поет закрытым ртом (*bocca chiusa*) 15, 16, 17 проведения серии (см. пример 4 Б).

В последней части кантаты шесть стабильных динамических оттенков:

ppp, pp, p, mp, mf, f

и семь модулирующих:

ppp < f, pp < mf, p < mp, f > ppp, mf > pp, mf > ppp, mp > p.

В этой части **впервые** слово разделяется по слогам, которые передаются разным голосам, однако партитура не выглядит переусложненной, напротив, можно лишь восхищаться чистотой линий и выразительностью каждого звука (пример 4 А, Б).

Необычно решение VI части кантаты Ноно: это единственная часть, состоящая из двух разделов — VI а и VI б, соединенных *attacca*. Для раздела VI а характерен повышенный уровень динамики с преобладанием модулирующих оттенков — *ppp < fff, p < f, mp < mf, fff > ppp, f > p, mf > mp*, которые создают впечатление чрезвычайной взволнованности и постоянного звукового нагнетания. (Стабильные оттенки этой части — *ppp, p, mp, mf, f, fff*.) Раздел VI б, напротив, своими стабильными оттенками *ppp, pp, p, mp, mf, f* придает спокойствие трагическим словам: «*Как трудно навсегда прощаться с прекрасной жизнью!*». В этом разделе текст, произносимый в одних голосах, «подсвечивается» гласными в других, например в тт. 389–392 (пример 5).

Этот способ «подсвечивания» текста характерен и для III части, где используются три текста и три солирующих голоса. По словам Л. В. Кириллиной, «фонизм гласных имеет свою выразительность и семантику: скорбное «о», кроваво-красное «а», «е» и «и» как бы висающие на одной нити»¹.

¹ Кириллина Л. В. Цит. соч. С. 29. Интересно отметить, что К. Штокхаузен в одной из статей под общим названием «Музыка и язык» анализирует принцип работы Л. Ноно с литературным источником в «Прерванной песне». И по мнению Штокхаузена, Ноно «не интерпретирует» и «не комментирует» текст, он, напротив, «редуцирует язык на звучности и этим создает музыку». У Ноно немецкий композитор отмечает в организации гласных серийную структуру, которая подвергается пермутации. Эта серия, состоящая из шести гласных фонем, соответствующих буквам *a, ä, e, i, o, u*, заключена в слогах текста, подчеркнутых большими длительностями в одном из пластов сочинения, и остальные пласты также ориентируются на эти гласные (об этом см: Хлыбова С. А. Формульная композиция Штокхаузена в гепталогии СВЕТ. Дипл. работа. МГК, 1997. С. 76).

Первый раздел части VI а состоит из четырех предложений литературного текста. В первом из них единственный раз хоровые голоса (sopr. 1, c-alto 1 и 2, ten. 1 и 2, basso 1) звучат на одной высоте — *es* (тт. 319–327) — «*Le porte s'aprono*» («Двери отворяются»). Несомненно, композитор использует здесь сильнейшее выразительное средство — хоровой унисон. В этом предложении голоса вступают поочередно (на единую высоту) со словами «*Le porte s'aprono*», но с разным ритмическим рисунком и с различными динамическими модуляциями (хотя, в основном, слышится динамический оттенок — *fff*). Во втором предложении (тт. 328–344) «*Eccoli i nostri assassini*» («это идут наши убийцы») хоровые голоса расходятся по полутонам вверх и вниз от *es* (у женских голосов — *e*, у мужских — *d*). В третьем предложении (тт. 345–351) — «*vestiti di nero*» («одетые в черное») продолжается движение по полутонам вверх и вниз: звуки женского хора — *f*, *fis*, *cis* дублируются мужским. Soprano 1 и 2, c-alto 1 и *tenore* 1 и 2, basso 2 с разным ритмом и динамикой произносят один и тот же текст. В последнем четвертом предложении первого раздела VI части (тт. 352–363) появляются оставшиеся звуки для заполнения октавы — *c*, *h*, *a*, *as*, *g* в хоре и *b* в оркестре. Хоровая звучность нарастает за счет вступления всего хора (каждая партия *div. in 2*) — «*Ci cacciano dalla sinagoga*» («Они настигают нас в синагогах»).

Подобного рода расхождение хоровых голосов по полутонам вверх и вниз создает эффект надвигающейся страшной развязки, но далее, как говорилось выше, прощальные слова следующего раздела VI части (b) звучат поразительно спокойно, и последний звук *a* третьей октавы *ppp* у первых скрипок как бы повисает в воздухе.

В VII части кантаты — самой умиротворенной и трогательной по тексту — преобладает тихая динамика, три стабильных оттенка — *ppp*, *p* и *mf* — не имеют отклонений. Особенность хорового звучания этой части заключается в том, что легкие, прозрачные женские голоса не произносят текста, они поют *bocca chiusa* (закрытым ртом), *normale* (обычно), *bocca quasi chiusa* (как бы закрытым ртом) и *bocca quasi aperta* (как бы открытым ртом), а текст звучит у самого светлого солирующего тембра — сопрано.

В «Прерванной песне», по свидетельству композитора, ощущается связь с полифонией эпохи Возрождения и раннего барокко и даже с политекстовыми мотетами XII века. Во время написания кантаты Ноно проявлял особенный интерес к Мессе h-moll Баха и Реквиему Моцарта, особенно к тем полифоническим фрагментам, где используются разные тексты в одновременном звучании¹.

Ноно использует не полные тексты писем, а лишь некоторые строки из них, представляющиеся ему наиболее важными, и воплощает их в музыкальный материал каждой части по-разному (полный текст писем погибших участников Сопротивления приводится в приложении I, а текст, используемый Ноно, и его перевод — в приложении II). Как уже указывалось, во II и VI частях слоги, на которые разбиваются слова, не передаются разным голосам, подобно IX части; в VII части слова звучат у солирующего сопрано, а женский хор выполняет роль фона.

Хотя сочинение Ноно рассчитано на фонизм и краску итальянского языка, не каждое слово легко воспринимается слушателем. Наоборот, кажется, что смысл текста от нас ускользает. Это происходит потому, что ни одна фраза не звучит целиком в одном голосе: слова рассредоточиваются по вертикали и диагонали, разбиваются на слоги и фонемы. Рассеивание и затушевывание слов происходит не только из-за их особого распределения

¹ Кириллина Л. В. Цит. соч. С. 26–29.

между голосами, но и за счет контрастности и подвижности динамических оттенков, как, например, в тт. 108–118 II части:

Хор	т. 108	т. 109	т. 110	Т. 111	т. 112	т. 113	т. 114	Т. 115	Т. 116	т. 117	Т. 118
S 1	Muo-io	-----	mon-do		e---	---	splen-de-ra-	--	u---		
	<i>p mf</i>	-----	<i>ppp p ppp</i>	<i>ppp<mf</i>	<i>mf---</i>	---	<i>ppp-f mf</i>	---	<i>ppp<f</i>		
S 2	o		-mon-do	-----	---	-con----	-----	-----	-- a	for----	te
	<i>mp</i>		<i>-mp mf</i>	<i>dim. p-</i>	---	<i>-f-----</i>	-----	-----	-- <i>mp</i>	<i>ppp-</i>	<i>ppp</i>
C-a1	Muo--io		o --	-----	--- e----		splen-de-ra	-----	tan-	--to---	--
	<i>pppf>p</i>		<i>mf-</i>	<i>dim----</i>	--- <i>f---</i>		<i>f>ppp-</i>	-----	<i>f----</i>	-- <i>ppp-</i>	--
C-a2	Muoio--	-----			splen-de	-----	ra--		tan--	--to--	--
	<i>ppp----</i>	-----			<i>ppp<mf</i>	<i>-f-dim.</i>	<i>p--</i>		<i>f--</i>	<i>ppp<</i>	<i>f</i>
T1			o	che----	-----	o-----	----	u----	--		
			<i>mf</i>	<i>f-----</i>	-----	<i>p cresc.</i>	<i>ff--</i>	<i>ppp<</i>	<i>f</i>		
T2	o-----	-----	----	splende-	ra			u----	a-----	---	
	<i>mf-----</i>	-----	-- <i>ppp</i>	<i>ppp----</i>	<i>mf</i>			<i>ppp-</i>	<i>ppp <</i>	<i>mf</i>	
B 1	Muo----	-----	-- io-	-----	--				u---	lu-ce-	--
	<i>ppp----</i>	<i>cresc.--</i>	<i>mf mf</i>	-----	--				<i>f>p</i>	<i>ppp<mf</i>	--
B2		per un					con lu--	-----	----ce-	-----	--
		<i>f mp</i>					<i>p f--</i>	-----	----f-	-----	--

Наибольшего эффекта «затемнения» смысла слов композитор добивается в IX части, где слоги одного слова передаются разным голосам, а динамическая серия насыщена до предела модулирующими оттенками. Подобный эффект «затемнения» слов приближается к явлению сонорике — музыки звучностей, в которой трудно уловить отдельные звуки, но зато воспринимается краска звучания в целом. Суммируя вышесказанное, можно говорить о **тексто-динамике** как об особом выразительном средстве композиторской техники, применяемой в «II canto sospeso».

В целом кантата Ноно имеет «классические» пропорции: I, IV и VIII инструментальные части чередуются с вокально-хоровыми, создавая форму крупного плана. Исследователь Р. Дзанетти предлагает наиболее простой вариант объединения частей: I–IV, V–VII, VII–IX. Другой автор — В. Мотц — обращает внимание на наличие центра симметрии в V части, при этом III и VII части, а также парные — I–II и VII–IX части образуют арочную связь по функции и тембру¹.

Интересно отметить, что в исполнении «II canto sospeso» Берлинским филармоническим оркестром и хором Берлинского радио под управлением Клаудио Аббадо 9 и 10 декабря 1992 года, посвященном объединению Германии, кантата делится на два крупных раздела — I–IV и V–IX части — посредством чтения **полных** писем погибших (приложение I). В данном исполнении сочинения два чтеца читают перед I частью на немецком языке письма, строки из которых используются во II и III частях, и перед V частью, соответственно, письма, которые легли в основу V, VII и IX частей. Такой способ исполнительского решения, на наш взгляд, очень удачен, так как он, конечно, облегчает восприятие произведения, помогая слушателям понять смысл текста.

¹ Кириллина Л. В. Цит. соч. — С. 25.

У Л. Ноно, как у настоящего итальянца, было особое отношение к человеческому голосу. Он не только изучал творчество многих композиторов — от эпохи Возрождения до современности, но и «последовательно сопоставлял» Веберна с Шубертом и Шуманом¹. И особенно Ноно привлекала специфика мелодики у Беллини, Шуберта, Вольфа и Веберна: «один звук у Веберна подобен целой мелодии Шуберта. Качества звука, способ атаки, развертывание и диминуирование содержат крайне концентрированный синтез целой мелодической линии»². Действительно, в вокально-хоровом письме Ноно важен каждый звук, потому что он мыслится, по словам автора, как и у Веберна, «свернутой мелодией».

Каким же образом исполнять данное сочинение, и какие приемы и способы разучивания наиболее эффективны?

На наш взгляд, многое из того, что указывалось ранее в додекафонных сочинениях Веберна и Стравинского — изучение самой серии, пение ее в широком расположении, параллельными квартами, квинтами, септимами, пение серии каноном по партиям и т. д., — вполне приемлемо в репетиционном процессе «Прерванной песни».

Звуковысотная серия данного сочинения дается преимущественно в основном виде, — композитор, как уже отмечалось, распределяет звуки по вертикали и диагонали, заполняя, по существу, двенадцатитоновые поля. И поэтому в качестве приема работы можно предложить поочередное заполнение вертикали звуками серии в любом произвольном порядке, например:

C I	a			
C II		g		
C III			f	
A I	b			
A II		c		
A III			d	
T I	as			
T II		fis		
T III			e	
B I	h			
B II		cis		
B III			es	

Наибольшую сложность для исполнения в «Прерванной песне» представляют собой текстодинамика и метроритм. Поскольку ритм и динамика сериализуются наравне со звуковысотностью, при разучивании сочинения им нужно уделить не меньше внимания. В кантате используются следующие несимметричные ритмические формулы: 3:2, 5:4, 7:4. Они не переносятся через тактовую черту, и это, естественно, облегчает счет. Главная трудность заключена в точном выдерживании мелких длительностей, например шестнадцатой или шестнадцатой в квинтоли, восьмой или триольной восьмой:

$$\overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪}}^5 \text{ или } \text{♪} \text{♪} \text{♪} ; \quad \overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪}}^5 \text{ или } \text{♪} \text{♪} \text{ или } \overbrace{\text{♪} \text{♪} \text{♪}}^3$$

Разница между такими длительностями не велика, и композитор скорее всего понимал, что добиться абсолютной точности почти невозможно, так как эти ноты могут быть

¹ Луиджи Ноно. Автобиография. С. 62.

² Там же.

слигованы с более крупными длительностями. В качестве приема работы можно предложить проговаривание текста сочинения без определенной высоты в ритме. Для наибольшей эффективности разучивание сочинений подобной сложности следует начинать с метроритма и текста, а затем приступать к вопросам интонирования и динамического баланса.

Палитра динамических оттенков велика: от *ppp* до *fff*; наряду со стабильными (неизменными) оттенками: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff* в кантате используются мобильные (изменяемые):

$$p < mf, fff > ppp \text{ и др.}$$

Но насколько велика разница *между ppp, pp и p*? Вероятнее всего, Ноно хорошо представлял невозможность точного выполнения всех указанных им нюансов. Таким образом, **вариантность и мобильность исполнения заложена в самом тексте**. Но, поскольку динамика сериализуется и представляет собой один из важнейших элементов композиции, в репетиционном процессе ей также следует уделить должное внимание.

Конечно, большую сложность представляют звуки, ровно выдерживаемые в одном нюансе *f*, *mp*, *mf* и др. без *crescendo* и *diminuendo*. В качестве приема работы можно предложить спеть звуковую последовательность (например, любой вариант серии или фрагмент кантаты), используя три динамических оттенка: *mp*, *f*, *mf*, а потом постепенно прибавлять другие — *p*, *ff*, *pp*, *fff*, *ppp*. И далее нужно постараться выработать гибкую и естественную подачу нюансов, например, посредством упражнений: на одной высоте, сокращая длительность, изменяя высоту и т. п.

		
$p < f$	--/--	--/--
$mp < ff$	--/--	--/--
$ppp < fff$	--/--	--/--
$f > mp$	--/--	--/--
$mf > p$	--/--	--/--
$mp > ppp$	--/--	--/--
и т. д.		

Несмотря на сложность языка, кантата «Прерванная песнь» на рубеже нового столетия считается общепризнанным шедевром Луиджи Ноно. По его собственному мнению, каждый композитор не только вправе, но и обязан использовать все технические средства, которые предоставляет в его распоряжение эпоха. Поэтому содержание произведений Ноно, как считает сам автор, всегда находится в полном соответствии со способами его выражения¹.

¹ Кириллина Л. В. Цит. соч. С. 34.

Приложение I

ПИСЬМА ПРИГОВОРЕННЫХ К СМЕРТИ

УЧАСТНИКОВ ЕВРОПЕЙСКОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ

(Турин, 1954; Цюрих, 1955)¹

IL CANTO SOSPESO	IL CANTO SOSPESO
<i>Le lettere di cui da lettura non sono parte integrante della composizione.</i>	<i>Die verlesenen Briefe sind nicht Bestandteil der Komposition.</i>
<i>Anton Popov, Bulgaria, di anni 26, insegnante e publicista</i>	<i>Anton Popow, Bulgarien, 26 jähriger Lehrer und Journalist</i>
<i>Sofia, Carceri centrali 22 luglio 1942</i>	<i>Sofia, Zentralgefängnis 22. Juli 1942</i>
Cara mamma, caro fratello, cara sorella, io muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte, con tale bellezza che il mio stesso sacrificio è nulla. Confortatevi pensando che per esso sono morti milioni di uomini in migliaia di lotte sulle barricate e sui fronti di guerra. Consolatevi pensando che muoio per la giustizia. Consolatevi pensando che le nostre idee vinceranno... Anton	Liebe Mama! Lieber Bruder! Liebe Schwester! Ich sterbe für eine Welt, die mit so starkem Licht, solcher Schönheit strahlen wird, daß mein eigenes Opfer nichts ist. Tröstet Euch im Gedanken, daß für sie Millionen von Menschen in Tausenden von Kämpfen auf den Barrikaden und an den Kriegsfrenten gestorben sind. Tröstet Euch im Gedanken, daß ich für die Gerechtigkeit sterbe. Tröstet Euch im Gedanken, daß unsere Ideen siegen werden... Anton
<i>Andreas Likourinos, Grecia, di anni 14, studente liceale</i>	<i>Andreas Likourinos, Griechenland, 14jährige Schüler</i>
Papà, mi portano a Kessariani per l'esecuzione insieme ad altri sette detenuti [...] Ti prego molto, avverti le loro case. Non vi addolorate. Muoio per la Libertà e la Patria. Andreas	Papa! Sie bringen mich nach Kessariani für die Hinrichtung, zusammen mit sieben anderen Verhafteten [...] Ich bitte Dich sehr, verständige ihre Familien. Betrübe Dich nicht. Ich sterbe für die Freiheit und das Vaterland. Andreas
<i>Elefthurios Kiossus, Grecia, di anni 19, studente</i>	<i>Elefthurios Kiossus, Griechenland, 19jähriger Student</i>

¹ В приложении I приводятся полные тексты писем участников европейского Сопротивления, в приложении II — фрагменты писем, служащих основой кантаты «Прерванная песнь».

IL CANTO SOSPESO

Cara mamma, papà e sorelline, oggi 5 giugno 42 ci fucileranno. Moriamo da uomini per la patria. Non soffro affatto e così non voglio che voi soffriate. Non voglio pianti né lacrime. Abbiate pazienza. Vi auguro di essere felici e non addoloratevi per me. Saluti di tutto cuore a tutti. SIAMO DEGNI DEI NOSTRI AVI E DELLA GRECIA. Non tremo affatto, e vi scrivo dritto in piedi. Respiro per l'ultima volta la profumata aria ellenica sotto l'Imetto. È una mattina meravigliosa. Abbiamo fatto la comunione e ci siamo anche spruzzati con acqua di colonia che un tale aveva in tasca. Addio Ellade, madre di eroi. [...] Lefteris

Konstantinos Sirbas, Grecia, di anni 22, barbiere

Venerato mio padre, fra due ore mi impiccheranno nella piazza perché sono patriota. Non c'è nulla da fare. Non ti amareggiare padre; così era scritto per me. Si muore in compagnia. Addio. [...] Arrivederci all'altro mondo, vi aspetterò, e il giorno che giungerete sarà festa. La mia roba la prenderai dalla Polizia. Il mio portafoglio non aveva dentro niente. Però è nuovo, prendilo tu papà. [...] Ricordati che tuo figlio se ne va amareggiato perché non sentirà le campane della libertà. Era scritto che io morissi in aprile.

Chaim (?), Polonia, di anni 14, contadino

Miei cari genitori, se il cielo fosse carta e tutti i mari del mondo inchiostro, non potrei descrivervi le mie sofferenze e tutto ciò che vedo intorno a me. Il campo si trova in una radura. Sin dal mattino ci cacciano al lavoro nella foresta. I miei piedi sanguinano perché ci hanno portato via le scarpe. Tutto il giorno lavoriamo quasi senza mangiare e la notte dormiamo sulla terra (ci hanno portato via anche i nostri mantelli). Ogni notte soldati ubriachi vengono a picchiarci con bastoni di legno, e il mio corpo è nero di lividi come un pezzo di legno bruciato. Alle volte ci gettano qualche carota cruda, una barbabietola, ed è una vergogna:

IL CANTO SOSPESO

Liebe Mama, Papa und Schwesterchen! Heute, am 5. Juni 1942, werden sie uns füsilieren. Wir sterben als Männer für das Vaterland. Ich leide durch aus nicht, und darum will ich auch nicht, daß Ihr leidet. Ich will keine Klagen und keine Tränen. Habt Geduld. Ich wünsche Euch, daß Ihr glücklich seid und Euch meinetwegen nicht betrübet. Grüße von ganzem Herzen an alle. WIR SIND UNSERER AHNEN UND GRIECHENLANDS WÜRDIG. Ich zittere nicht, und ich schreibe Euch aufrecht auf meinen Füßen stehend. Ich atme zum letzten Mal die wohlriechende hellenische Luft unter dem Hymettos. Es ist ein wunderbarer Morgen. Wir haben kommuniziert und haben uns auch mit Kölnisch Wasser besprengt, das einer in seiner Tasche hatte. Lebe wohl Griechenland, Mutter der Heroen. [...] Lefteris

Konstantinos Sirbas, Griechenland, 22jähriger Friseur

Mein verehrter Vater! In zwei Stunden werden, sie mich auf dem Platz hängen, weil ich ein Patriot bin. Da kann man nichts machen. Sei nicht verbittert, Vater; so war es mir beschieden. Ich sterbe in Gesellschaft. Lebe wohl. [...] Auf Wiedersehn in der andern Welt, ich erwarte Euch, und der Tag, wann Ihr kommen werdet, wird ein Festtag sein. Meine Kleider holet bei der Polizei. Meine Briefftasche enthielt nichts. Aber sie ist neu, nimm Du sie. Papa. [...] Erwinnere Dich daran, daß Dein Sohn geht, darüber erbittert, daß er die Glocken der Freiheit nicht hören wird. [...] Es stand geschrieben, daß ich im April sterbe.

Chaim (?), Polen, 14jähriger Bauernsohn

Meine lieben Eltern! Wenn der Himmel Papier und alle Meere der Welt Time wären, könnte ich Euch mein Leid und alles, was ich rings um mich sehe, nicht beschreiben. Das Lager befindet sich auf einer Lichtung. Vom frühen Morgen an treibt man uns in den Wald zur Arbeit. Meine Füße bluten, weil man mir die Schuhe weggenommen hat. Den ganzen Tag arbeiten wir, fast ohne zu essen, und nachts schlafen wir auf der Erde (auch die Mäntel hat man uns weggenommen). Jede Nacht kommen betrunkene Soldaten und schlagen uns mit Holzstöcken, und mein Körper ist schwarz von blutunterlaufenen Flecken wie ein angekohltes Stück Holz. Bisweilen wirft man uns ein paar rohe Karotten oder eine Runkelrübe hin, und es ist eine Schande:

IL CANTO SOSPESO	IL CANTO SOSPESO
ci si batte per averne un pezzetto e persino qualche foglia. L'altro giorno due ragazzi sono scappati, allora ci hanno messo in fila e ogni quinto della fila veniva fucilato... Io non ero il quinto, ma so che non uscirò vivo di qui. Dico addio a tutti, [...] e piango...	Hier prügelt man sich, um ein Stückchen oder ein Blättchen zu erwischen. Vorgestern sind zwei Buben ausgebrochen, da hat man uns in eine Reihe gestellt, und jeder Fünfte der Reihe wurde erschossen. Ich war nicht der Fünfte, aber ich weiß, daß ich nicht lebend von hier fortkomme. Ich sage allen Lebewohl, [...] und weine...
<i>Esther Srul, Polonia</i>	<i>Esther Srul, Polen</i>
Le porte si aprono. Eccoli, i nostri assassini. Vestiti di nero. Sulle loro mani sporche portano guanti bianchi. A due a due ci cacciano dalla sinagoga. Care sorelle e fratelli come è duro dire addio per sempre alla vita così bella. E quelli che restano in vita non dimenticate mai la nostra innocente piccola via ebraica. Sorelle e fratelli vendicatevi sui nostri assassini. Esther Srul, uccisa il 15 settembre 1942	Die Tore öffnen sich. Da sind unsere Mörder. Schwarzgekleidet. An ihren schmutzigen Händen tragen sie weiße Handschuhe. Paarweise jagen sie uns aus der Synagoge. Liebe Schwestern und Brüder, wie schwer ist es, vom schönen Leben Abschied zu nehmen. Die Ihr am Leben bleibt, vergeßt nie unsere unschuldige, kleine jüdische Straße. Schwestern und Brüder, rächt uns an unsern Mördern. Esther Srul ermordet am 15. September 1942
<i>Ljuba Scevtsova, Urss</i>	<i>Ljuba Schewtzowa, UdSSR</i>
Addio, mamma, tua figlia Ljubka se ne va nell'umida terra.	Leb wohl, Mutter, Deine Tochter Ljubka geht fort in die feuchte Erde.
<i>Irina Malozon, Urss</i>	<i>Irina Malozon, UdSSR</i>
Caro zio, non ho paura della morte, mi dispiace soltanto di aver vissuto poco, di aver fatto poco per il mio paese [...] Zio, ormai mi sono abituata al carcere, non sono sola, siamo in molti [...] Zio, però non ho paura della morte. Dite alla mamma che non pianga. Tanto non sarei egualmente vissuta per molto tempo con lei. Io avevo la mia strada. Che la mamma nasconda il grano se no i tedeschi se lo pigliano. Vostra nipote Irina	Lieber Onkel! Ich habe keine Angst vor dem Tod, es tut mir bloß leid, nur so kurz gelebt und wenig für mein Land getan zu haben [...] Onkel, jetzt habe ich mich ans Gefängnis gewöhnt, ich bin nicht allein, wir sind viele [...] Onkel, deswegen habe ich keine Angst vor dem Tod. Sag Mutter, sie soll nicht weinen. Ich hätte ohnehin nicht lange mit ihr gelebt. Ich hatte meinen Weg. Mutter soll das Geld verstecken, sonst stehlen es die Deutschen. Deine Nichte Irina
<i>Eusebio Giambone, Italia, di 40 anni, linotipista</i>	<i>Eusebio Giambone, Italien, 40jähriger Schriftsetzer</i>
[...] Fra poche ore io certamente non sarò più, ma sta pur certa che sarò calmo e tranquillo di fronte al plotone di esecuzione come lo sono attualmente, come lo fui durante quei due giorni di simulacro di processo, come lo fui alla lettura della sentenza, perché sapevo già all'inizio di questo simulacro di processo che la conclusione sarebbe stata la condanna a morte. Sono così tranquilli coloro che ci hanno condannati? Certamente no!	[...] Nach wenigen Stunden werde ich mit Sicherheit nicht mehr sein, aber sei gleichwohl versichert, daß ich ruhig und gefaßt vor dem Exekutionskorps stehen werde, so wie ich jetzt bin, wie ich es während jener zwei Tage eines Scheinprozesses war, wie ich es war bei der Verkündung des Urteils, denn ich wußte schon zu Beginn jenes Scheinprozesses, daß das Ergebnis ein Todesurteil sein würde. Sind jene, die uns verurteilten, auch so ruhig? Sicherlich nicht! [...]

IL CANTO SOSPESO

Elli Voigt, Germania, di 32 anni, operaia

Mio caro compagno,
mi è dato di potermi ancora congedare da te,
cosa che ai più non è purtroppo concessa. Lo
so, se tu ne avessi la possibilità, ti prenderesti
il peggio in vece mia; ma ognuno, di ciò che
fa, deve rispondere di persona. Il mio amore
per te mi rende tutto più facile di quanto
non avrei creduto. Non occorre assicurarti
ancora che ti amerò fino alla tomba. Per i
bambini sii sempre quello che sei stato per
me, un compagno! [...] Sperando nella vita, mi
avvio alla morte. Vado con la fede in una vita
migliore per voi. Siamo forti! [...]

IL CANTO SOSPESO

Elli Voigt, Deutschland, 32jährige Arbeiterin

Mein lieber Kamerad!
Es ist mir vergönnt, mich noch von Dir zu
verabschieden, was leider den meisten Menschen
nicht möglich ist. Ich weiß, Du würdest, wenn es in
Deiner Macht stände, mir das Schwerste abnehmen.
Doch jeder muß für das, was er getan hat, selbst
einstehen. Meine Liebe zu Dir macht es mir leichter,
als ich glaubte. Daß ich Dich bis ins Grab liebe,
brauche ich wohl nicht zu versichern.
Sei den Kindern immer das, was ich an Dir hatte, ein
Kamerad! [...] In der Hoffnung auf das Leben gehe
ich in den Tod. Ich gehe im Glauben an ein besseres
Leben für Euch. Stark wollen wir sein [...]

Приложение II

ТЕКСТ КАНТАТЫ Л. НОНО «ПРЕРВАННАЯ ПЕСНЬ» С ПЕРЕВОДОМ НА РУССКИЙ ЯЗЫК¹

I. Orchestra

IL Coro a cappella...muoio per un mondo che splenderà con luce tanto forte con tale bellezza che il mio stesso sacrificio non è nulla. Per esso sono morti milioni di uomini sulle barricate e in guerra. Muoio per la giustizia. Le nostre idee vinceranno...

...я умираю за мир, который воссияет таким светом, такой красотой, что моя жертва ничто в сравнении с этим. Миллионы людей умерли за него на баррикадах и на войне. Я умираю за правду, наши идеи победят.

III. Soprano, alto e tenore soli e orchestra

...mi portano a Kessarini per l'esecuzione insieme a altri sette. Muoio per la libertà e per la patria... ...oggi ci fucileranno. Moriamo da uomini per la patria. Siate degni di noi... ...m'impiccheranno nella piazza perché sono patriota. Tuo figlio se ne va, non sentirà le campane della libertà...

Они привели меня к Кессариани на казнь вместе с семьей другими. Я умираю за свободу и родину. Сегодня они нас расстреляли. Мы умерли как мужчины за Родину. Будьте достойны нас... ...они повесили меня на площади за то, что я был патриотом. Твой сын уходит, он никогда не услышит колокола свободы.

IV. Orchestra

V. Tenore solo e orchestra

...se il cielo fosse carta e tutti i mari del mondo inchiostro, non potrei descrivervi le mie sofferenze e tutto ciò che vedo intorno a me. Dico addio a tutti e piango...

...когда небеса станут бумагой, а все моря мира — чернилами, я не смогу написать Вам свою песню, и всё то, что я вижу вокруг себя. Я говорю всем «прощай» и плачу...

VI a. Coro e orchestra

...le porte s'aprono. Eccoli i nostri assassini. Vestiti di nero. Ci cacciano dalla sinagoga.

...двери открываются. Это наши убийцы. Одеты в черное. Они настигают нас в Синагоге.

VI b. Coro e orchestra

Com'è duro dire addio per sempre alla vita così bella!

Как тяжело навсегда прощаться с такой прекрасной жизнью!

VII. Soprano solo, coro femminile e orchestra

...addio mamma, tua figlia Ljubka se ne va nell'umida terra...

...прощай, мама, твоя дочь Любка уходит в сырую землю.

Vili. Orchestra

IX. Coro e timpani

...non ho paura della morte

У меня нет страха перед смертью...

...sarò calmo e tranquillo di fronte al plotone di esecuzione. Sono così tranquilli coloro che ci hanno condannato?..

...я остаюсь спокойным и готов к встрече с палачами. Неужели так спокоен тот, кто нас осудил?..

... vado con la fede in una vita migliore per voi...

я иду с верой в лучшую жизнь...

¹ В сольных и хоровых партиях партитуры «Il canto sospeso» Л. Нона приводятся два языка — итальянский и под ним — немецкий, однако кантата практически всегда исполняется на итальянском языке. Сочинение названо по-итальянски и рассчитано на фонизм именно этого языка.

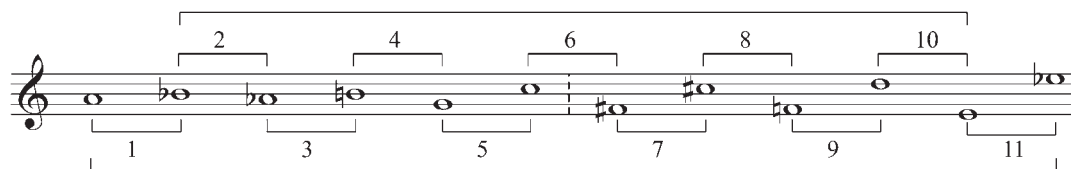
НЕКОТОРЫЕ ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ЛУИДЖИ НОНО

- «Эпитафия Федерико Гарсии Лорке», 1952–1953.
«Победа Герники» («La Victoire de Guernica») на стихи П. Элюара, 1954.
«Любовная песнь» («Liebeslied») на стихи Нono, 1954.
«Прерванная песнь» («Il canto sospeso»), 1955–1956.
«Земля и подруга» («La terra e la compagna») на слова Ч. Павезе, 1957.
«Хоры Дидоны» («Cori di Didone») на слова Дж. Унгаретти, 1958.
«Она пришла». Песни Сильвии для сопрано и женского хора на слова А. Мачадо («На venido»), 1960.
«Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы» («Canti di vita e d'amore») на слова Г. Андерса, Х. Л. Пачено и Ч. Павезе, 1962.
«Песни к Гиомар» («Canti a Guiomar») на слова А. Мачадо, 1962–1963.
«Помни, что с тобою было в Освенциме» из музыки к драме П. Вайса «Дознание», 1965–1966.
«Дышащая ясность бытия» («Das atmende Klarsein»), 1981.
«Путники... Аякучо» («Caminantes... ayacucho») на текст латинского сонета Джордано Бруно, 1986–1987.
Хор участвует в операх «Под жарким солнцем, полным любви», 1972–1974 и «Прометей», 1984–1985.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Божич Р.* Луиджи Нono в зеркале времени // Сов. музыка. — 1991. — № 7.
Гинзбург Л. С. Интервью с Л. Нono // Сов. музыка. — 1974. — № 4.
Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. — М., 1969. — Вып. 6.
Денисов Э. В. Два фрагмента из «Il canto sospeso» Л. Нono // СВЕТА. ДОБРО. ВЕЧНОСТЬ. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, Воспоминания, Материалы / Ред.-сост. В. С. Ценова. — М., 1999.
Келдыш Ю. В. Песня, которая не прозвучала // Сов. музыка. — 1958. — № 11.
Кириллина Л. В. Луиджи Нono // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. — М., 1995. — Вып. 2.
Кремер Г. Пути и перепутья одной дружбы // Музыкальная академия. — 1996. — № 1.
Курбатская С. А. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. — М., 1996.
Нono Л. Найти свою звезду. Интервью // Сов. музыка. — 1989. — № 2.
Нono Л. Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. — М., 1995. — Вып. 2.
Песталоцци Л. Нono музыкален во всем // Музыкальная академия. — 1996. — № 1.
Правдивая история, рассказанная *Марком Пекарским* о том, как он познакомился с Луиджи Нono, как тот намерился его одарить, как Пекарский скрывался, но его изловили и одарили, — и всё это с разглагольствованиями о музыке, о еде (иже с ней), о композиторах, о погоде и, конечно, о себе // Музыкальная академия. — 1996. — № 1.
Тарнопольский В. Г. Contrappunto dialettico // Музыкальная академия. — 1996. — № 1.
Халлер Х. П. Всегда по-новому, всё время иначе // Музыкальная академия. — 1996. — № 1.

ПРИМЕР 1



ПРИМЕР 2

p ca 60-66

mf *ppp* *p* *ppp* *f* *mf*

Soprano I
Mu - lo mon - de e
Ster - be für ei - ne wird

Soprano II
(o) mon - de con
Ich Welt in

Alto I
Mu - lo (o) (e)
Ster - be (e) wird

Alto II
Mu - lo splen - de -
Ster - be leuch - ten

Tenor I
(o) che
Welt die o
in

Tenor II
(o) splen - de - ra
(e) leuch ten wird

Bass I
Mu - - - lo
Ster - - - be

Bass II
per un
Ster - be

7 *ppp* < *ff* *mf* *ppp* *f* *f* ⁵

S I. splen - de ra u che
leuch - ten wird Licht daß

S II. *mp* *ppp* ⁵ *ppp* ⁵ *ppp* ⁵
a for - te
in sol - chter

A I. *ff* ⁵ *pp* *ppp* ⁵ *f* *ppp* *f* *ppp* ³
splen de - ra tan - to a
leuch ten wird Licht daß

A II. *ppp* ³
-ra
wird

T I. *f* *ppp* < *f* *f* > *ppp* *f* *mf* > *ppp*
u bei - lez - za
a Schön - heit

T II. *ppp* ⁵ *ppp* < *mf* *ppp* ⁵ *f* ³ *p* <
u a con mi
a a Licht Op

B I. *f* > *p* *ppp* < *mf* *ppp* *ppp*
u lu - ce u
so star - kem mein

B II. *f* ³ *mf* ⁵ *mf* *ppp*
can lu - - - ce ta - le
so star - - - kem Schön - heit

ПРИМЕР 3

Coda

ppp *mf* *f* *p* *mp* *ppp* *p* *f*

Soprano I

le i - dee vin - ce-ran-
Un - se - re wer - den sie-

p

Soprano II

vin - ce -
wer -

ppp *f*

Alto I

ni a
schen i

ppp *f* *ppp* *f*

Alto II

Muo - - lo
Ich ich

ppp *mf*

Tenor I

ti glu -
schen Ge - rech-

f *ppp*

Tenor II

ti no - stre
schen I - deen

f *ppp* *p* *f* *f* *mp*

Bass I

o per u u
ster - be e e

ppp *f*

Bass II

e la
für die

9

S I. *f* *ppp* *ppp* *rall. mf*
 no a a
 gen a a

S II. *f mp* *mf* *mf*
 - den ran - no
 - den sie - gen

A I. *mp ppp* *mf* *ppp* *mf* *ppp f* *p*
 o o o o o
 e e e o o

A II. *mf* *mf* *mf*
 i i a
 i i a

T I. *f* *mf* *mp*
 - sti - zia o
 - tig - keit o

T II. *mp* *p*
 o o
 o o

B I. *p* *ppp* *f* *ppp*
 i o o
 i o o

B II.

ПРИМЕР 4 А

ca 54

Soprano

p *mf* *f* *ppp* *ppp* *ppp*

Non ho la Sa - ró
Ich kei dem Ich ró bin

Alto

f *ppp* *ppp* *f*

pau ne Sa - ró
ne bin

Tenor

mf *ppp* *p* *mp* *ppp* *f* *pp* *mf* *mp* *p* *ppp*

Non ho del te Sa - ró
ha - be vor de Ich ró bin

Bass

mf *pp* *f* *mp*

ra mar - Sa -
Angst To - Ich

Timpani

mf *p*

9

f

pp *mf* *mp*

S I. cal - ru - tran - un -

mf *p* *pp* *mf*

S II. mo hig quil - lo be - wegt

mf *ppp* *mp*

A I. cal - ru - tran - un -

pp *mf*

A II. mo hig lo wegt

f *p* *mp* *f* *pp*

T I. e und tran - un - mo hig

f *p* *mp* *f* *pp* *mp*

T II. e und tran - un - quil - lo be - wegt

ppp *f* *f* *ppp* *f* *ppp*

B I. - ró bin quil - be - cal - ru -

p *ppp* *f* *f* *ppp* *f* *ppp*

B II. Sa - ró Ich bin quil - be - cal - ru -

Timp. *p* *ppp* *pp* *f*

ПРИМЕР 4 Б

Coda (♩=44)

f brevissima *mf* *p* *pp*

Soprano I *Bocca chiusa*

Soprano II *Bocca chiusa*

Alto I *mf* *Bocca chiusa*

Alto II *mf* *Bocca chiusa*

Tenor I *f* *ppp* *mf* *pp* *Bocca chiusa*

Tenor II *f* *ppp* *mf* *pp* *Bocca chiusa*

Bass I *ppp* *f* *f* *ppp* *Bocca chiusa*

Bass II *ppp* *f* *ppp* *f* *Bocca chiusa*

Timpani *pp*

6

rall. molto

pp *mf* *mf*

S I.

pp *mf* *p* *ppp* *ppp*

S II.

ppp *pp*

A I.

mp *mp* *pp*

A II.

f *mf*

T I.

mp *p* *mp* *p*

T II.

mp *p* *mp* *ppp*

B I.

ppp *f* *ppp* *ppp*

B II.

f *pp*

Timp.

ПРИМЕР 5

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin 1, Viola, and Violoncello. The score is in 2/4 time and features vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment.

Soprano: The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a sharp (F#) in the second measure. The lyrics are "vi den - so la (a) schö - nen". The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the first two measures, *pp* (pianissimo) for the third, and *ppp* (pianississimo) for the fourth. Fingerings of 5 are indicated above the notes.

Alto: The Alto part consists of a single whole rest in the first measure, followed by four measures of whole rests.

Tenor: The Tenor part begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a sharp (F#) in the second measure. The lyrics are "(i) (i)". The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the first two measures, *pp* (pianissimo) for the third, and *ppp* (pianississimo) for the fourth. Fingerings of 3 are indicated above the notes.

Bass: The Bass part consists of a single whole rest in the first measure, followed by four measures of whole rests.

Violin 1: The Violin 1 part begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a sharp (F#) in the second measure. The lyrics are "(i) (i)". The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the first two measures, *pp* (pianissimo) for the third, and *ppp* (pianississimo) for the fourth. Fingerings of 5 are indicated above the notes.

Viola: The Viola part consists of a single whole rest in the first measure, followed by four measures of whole rests.

Violoncello: The Violoncello part consists of a single whole rest in the first measure, followed by four measures of whole rests.

6

S.

A.

T.

B.

Vln. 1

Vla.

Vc.

mf

f

mf

mp

p

f

ppp

p

ppp

ppp

pp

co - - - - - si (a)
so - - - - - schö - nen

vi -
Le -

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal quartet and a string ensemble. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The string parts are Violin 1 (Vln. 1), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Alto part has lyrics in German: 'co - - - - - si (a) so - - - - - schö - nen'. The Tenor part has lyrics: 'vi - Le -'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The Alto part has a triplet of eighth notes marked *mf*, followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked *f*, and finally a triplet of eighth notes marked *mf*. The Tenor part has a triplet of eighth notes marked *mp*. The Bass part has a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked *f*, and finally a triplet of eighth notes marked *ppp*. The Violin 1 part has a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked *ppp*, and finally a triplet of eighth notes marked *ppp*. The Viola part has a triplet of eighth notes marked *ppp*, followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked *ppp*, and finally a triplet of eighth notes marked *ppp*. The Violoncello part has a triplet of eighth notes marked *ppp*, followed by a half note, then a triplet of eighth notes marked *pp*, and finally a triplet of eighth notes marked *pp*.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая главу о додекафонных хоровых сочинениях и о разном воплощении принципов серийной музыки у композиторов XX века, нам кажется интересным небольшой фрагмент из автобиографии Л. Ноно, касающийся его отношения к И. Стравинскому и его сочинениям додекафонного периода¹: «Познакомились мы в Венеции, когда Стравинский был там по случаю исполнения *Canticum sacrum* и “Памятника Джезуальдо”... Я вспоминаю о нем с большим уважением. Но одно дело уважение, а другое критика и инстинктивная реакция. Я больше восхищался “Свадебкой”, чем “Весной священной”... Стравинский пользовался и додекафонией как новым костюмом. По-моему, с этой “модой” он потерпел жалкую неудачу... Мы несколько раз встречались в Венеции, ... много говорили. Разговор, интересный для меня, касался **понятия времени, соотношения между музыкой, в которой время основано на пульсации крови, что служит своеобразным общим знаменателем, как это практиковал Стравинский, — и музыкой, в которой, наоборот, не унифицированное время могло быть найдено через противопоставление других времен, других компонентов. Это время, освобожденное от природной и фольклорной физичности, соотносимое с разными акустическими пространствами, планами, спектрами**»².

Приведенная цитата затрагивает очень важный фактор композиции — время и его ощущение у композиторов. У Стравинского музыкальное время имеет скорее физическую пульсирующую природу, а у Веберна (затем и у Ноно) время находится в пространстве нового измерения. Это новое измерение по своей природе **многослойно** и в то же время **предельно сжато**. Концентрация музыкальных идей у Веберна приводит к **насыщенности** времени. И в связи с этим для восприятия веберновской музыки требуется большее напряжение и активность.

И, может быть, понимание различия в ощущениях времени у Стравинского, Веберна и Ноно даст исполнителям толчок к осмыслению и воплощению их сочинений, написанных в серийной технике, но абсолютно разных по организации звукового материала, типу выразительности и образному строю.

¹ Интересно отметить, что И. Стравинский знал «*Il canto sospeso*» Л. Ноно по партитуре, а Л. Ноно — сочинения И. Стравинского, в том числе додекафонного периода, и в частности, *Canticum sacrum*.

² *Луджи Ноно. Автобиография*. С. 68. (Выделено мною. — И. Б.)

Глава 2

СОНОРИКА. АЛЕАТОРИКА

2.1.

«РЕКВИЕМ» И «LUX AETERNA» ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ

Личность и творческая судьба Дьёрдя Лигети (1923–2006) складывались непросто. Мы затронем некоторые моменты биографии композитора, чтобы наиболее полно представить картину событий, повлиявших на его формирование¹. Почти с самого рождения композитору выпало множество испытаний: он родился в семье венгерских евреев² в Трансильвании в местечке Дичёсентмартон (по румынски — Тырнавени), которое несколько раз переходило то к Венгрии, то к Румынии. С 1920 года оно вновь вошло в состав Румынии, а с приходом к власти Гитлера — к хортистской Венгрии, на территории которой действовали антиеврейские законы (в концентрационных лагерях погибли отец и брат композитора). Ужасающие события военного времени нашли свое воплощение в Реквиеме, замысел которого Лигети вынашивал несколько лет, и лишь с третьей попытки, в 60-е годы, композитор завершил произведение.

Послевоенные годы Лигети провел в стенах Академии музыки в Будапеште — сначала как студент, а затем — как преподаватель музыкально-теоретических дисциплин. События осени 1956 года — ввод советских войск в Будапешт — привели композитора к решению покинуть Венгрию. Он переехал в ФРГ, где его принял в своем доме К. Штокхаузен. С 1957 года жизнь композитора протекала между Австрией и Германией. Лигети постепенно приобретает известность как музыковед и композитор, творчество которого находится в русле европейского авангарда. Однако сам Лигети никогда не преувеличивал значения художественных открытий авангарда. По мысли Ю. В. Крейниной, в формировании взглядов композитора «сыграла роль и позиция “человека со стороны” — выходца из Восточной Европы, воспитанного в иных традициях... Лигети сочетал в себе авангардиста и критика авангарда — причем сочетал в течение длительного периода, длящегося от конца 50-х годов по сию пору»³. Подобная двойственность вообще свойственна венгерскому композитору: в его сочинениях присутствуют и размышления о судьбах мира, и ирония, и самоирония. Вместе с тем его творчеству присуща одна важная черта (которая в целом характерная для художников XX века, например, для Ноно

¹ Подробно биография Д. Лигети рассматривается в статье: *Крейнина Ю. В.* Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х годов) // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество. Сб. статей. М., 1993. С. 15–24.

² Интересно отметить, что предки композитора по отцовской линии носили фамилию Ауэр; знаменитый скрипач, профессор Петербургской консерватории Леопольд Семенович Ауэр (1845–1930) — дядя отца Лигети. Как и многие венгерские евреи, отец композитора в конце прошлого века изменил свою фамилию на Лигети.

³ *Крейнина Ю. В.* Цит. соч. С. 20.

и Денисова в музыке, для Пруста и Кафки в литературе) — это стремление к неоднозначности, ассоциативности: «всё, что прямолинейно и однозначно, мне чуждо. Я люблю намеки, двойственность, многозначность, всяческий подтекст» — говорил композитор¹. Отличительное свойство его творческой личности — богатейшее звуковое воображение: «с цветом, формой, и плотностью у меня всегда ассоциируются звучания, и наоборот...»². Интересно отметить, что Лигети увлекался изобразительным искусством (Брейгель и Босх), и сам рисовал. Большую популярность для широкой публики приобрел композитор после выхода фильма Стэнли Кубрика «2001. Космическая одиссея», в котором используются отрывки из «Lux Aeterna», «Atmosphères», «Aventures» и Реквиема.

В ряду хоровых опусов Д. Лигети *Реквием* для солистов, двух смешанных хоров и оркестра, а также сочинение для смешанного хора а cappella *Lux aeterna*, продолжающее идеи Реквиема, выделяются особо не только по своей духовной направленности, но и по технике, которую сам композитор назвал микрополифонией. По словам Д. Лигети, — это «утолщенная, сложная мелодическая ткань, в которой исчезают отдельные голоса, а музыкальными элементами оказываются их сплетения»³. В одном из интервью венгерский композитор говорит, что «зафиксированная в партитуре полифония не должна слышаться, мы слышим не полифонию, а то, что она порождает... Мои сочинения и способ записи — неэкономны, они расточительны. Я обозначаю много деталей, которые сами по себе не слышны. Но сам факт, что эти детали обозначены, существенен для общего впечатления... Я сейчас подумал об огромном здании, где многие детали невидимы, однако они играют роль в целом, в создании общего впечатления»⁴.

Замысел Реквиема Лигети вынашивал много лет. Когда в 1965 году сочинение было закончено, автор назвал его «реквиемом по всему человечеству». Действительно, в музыкальной литературе сложно найти такое мрачное воплощение канонического текста, даже финальная *Lacrimosa* звучит не просветленно, а несколько бестелесно за счет разрезания звуковой материи.

Реквием Лигети — одно из самых масштабных и знаменитых его сочинений. Оно отличается от других подобных жанров XX столетия отсутствием прямых связей с канонической традицией. Лишь четыре части Реквиема написаны на тексты католической заупокойной мессы — *Introitus*, *Kyrie*, *De Die Judicii Sequentia* и *Lacrimosa*. Композитор вносит изменения в канонический текст (например, в *Lacrimosa* отсутствует заключительное «Amen»), а также во всем тексте изменена пунктуация: запятые меняются на точки, двоеточия или точки с запятой, но самое примечательное — это изменение точек и запятых на восклицательные знаки. Вообще для церковной практики восклицания (кроме славословий) в молитвах не характерны. Особенно насыщена восклицательными знаками III часть — в разделах *Rex tremendae*, *Recordare* и *Confutatis* (тт. 85–147).

¹ Крейнина Ю. В. Цит. соч. С. 23.

² Там же. С. 21.

³ Лобанова М. Н. Дьёрдь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов. Критика и размышления // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987. С. 149. Вып. 94.

⁴ Там же. С. 148.

Текст III части и перевод на русский язык:

Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis! Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae, ne me perdas illa die. Quarens me sedisti lassus, redemisti crucem passus: tantus labor non sit cassus. Juste judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis! Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce, Deus! Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti. Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus, fac benigne! Ne perenni cremer igne! Inter oves locum praesta, et ab hoedic me sequestra, statuens in parte dextra. Confutatis maledictis, flammis acerbis addictis! Voca me cum benedictis. Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.

Царь, чье величие внушает трепет, Ты удостоенных спасения спасаешь своей милостью, спаси меня, источник милосердия! Вспомни, благой Иисусе, что я — причина Твоего крестного пути, не погуби меня в тот день. Ища меня, Ты сидел утомленный, искупил (меня) крестной мукой: такое деяние да не будет напрасным. Справедливый Судия мщенья, даруй отпущение перед судным днем! Стенаю, так как ты виновен, краска стыда покрывает мое лицо, умоляющего Тебя пощади, Боже! Ты отпустил грех Марии (Магдалине) и выслушал разбойника, мне тоже дал надежду. Мольбы мои недостойны, но Ты, благой, будь милостив! Да не буду гореть в вечном огне! Дай мне место среди овец и отдели меня от козлищ, поставив с правой стороны. Когда отвергнешь проклятых, обреченных на жгучее пламя! Призови меня (вместе) с благословенными. Прошу, склонив голову с мольбой, с сердцем, сокрушенным словно пепел, позаботься о моем конце.

Звуковой мир Реквиема Лигети определяет диссонантная хроматическая ткань; микрополифоническое **сверхмногоголосие** используется в хоровом звучании в Introitus и Kyrie, причем в хоровой полифонической фактуре происходит напластовывание самостоятельных голосов: например, в I части одновременно звучат 12 хоровых и 2 сольных голоса, а во II части — 20 хоровых голосов (см. партитуру), что создает впечатление огромной звучащей толпы, а в кульминации этой части, когда огромная звуковая масса доходит до динамического предела — *ff*. По выражению С. И. Савенко, создается впечатление, что «звучит вселенский вопль о милости и сострадании»¹.

Лигети использует в Реквиеме два пятиголосных смешанных хора, однако второй хор нужен лишь для усиления первого в III части; в партитуре он отдельно не выписан, в ней имеется лишь общее указание — *solo I + II*. В хоре женские партии подразделяются на сопрано, меццо-сопрано и альты (что указывает на индивидуализированное отношение к хоровым голосам как сольным вокальным, так как в традиционном смешанном хоре женские голоса делятся на сопрано и альты), и мужские партии — на тенора и басы. Каждая партия делится на четыре голоса, и таким образом одновременно в хоре может звучать до 20 голосов. В рекомендациях к исполнению композитор пишет о том, что необходимое число хористов в первом хоре должно быть как минимум 60, а по возможности 80–100 певцов. В составе второго хора желательно до 120 и более хористов. Значит в среднем количество хоровых певцов для исполнения Реквиема достигает 200 человек.

Во многих своих сочинениях Лигети дает указания о том, как данное произведение должно исполняться. В партитуре Реквиема имеются особые авторские пожелания хору,

¹ Савенко С. И. О стилистических тенденциях в творчестве Лигети // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество. М., 1993. С. 48.

например, по поводу размещения коллектива — второй хор должен окаймлять первый. По поводу интонирования также имеются предписания, например, пассажи хора, отмеченные черной линией, которая находится под одной или несколькими партиями, могут исполняться не с абсолютной интонацией, но во всех случаях они должны пропеваться, а не быть исполненными как *Sprechgesang*: см., например, тт. 16–19 II части (пример 1).

Существует клави́р Реквиема Лигети¹, в котором партия фортепиано содержит основные черты оркестровки сочинения, то есть его гармоническую основу, своеобразную «точку опоры» для разучивания вокальных и хоровых партий.

Оркестровые голоса во многом дублируют и поддерживают вокально-хоровые, и именно с помощью клави́ра легко установить гармоническую вертикаль Реквиема, которая часто трудно прослушиваема из-за микрополифонической техники. Например, в I части в т. 69 и далее в партии фортепиано выписан оркестровый кластер: $dis^1-e^1-f^1-fis^1-gis^1-a^1$. На него в т. 70 напластовывается хор: от унисона a^1 хоровые голоса расслаиваются к созвучию: $dis^1-e^1-f^1-fis^1-gis^1-a^1-b^1-c^2$ в т. 72 (пример 2). Таким образом, к оркестровым звукам добавляются b^1-c^2 в хоре, они появляются в следующем созвучии оркестра. И завершается I часть угасанием данного созвучия, расширенного на полутон вверх и полутон вниз: $d^1-dis^1-e^1-f^1-fis^1-gis^1-a^1-b^1(h^1)-c^2-des^2$ (b^1 меняется на h^1 в т. 73).

Хор участвует в трех частях Реквиема. В заключительной IV части композитор использует сольные женские голоса — сопрано и меццо-сопрано, которые продолжают линию микрополифонических имитаций предыдущих частей: три предложения текста IV части в сольных голосах начинаются с унисона fis^1 , затем голоса расходятся по полутонам вверх и вниз в разнообразные интервалы. Заключительная часть невелика по размеру, и после чрезвычайно экспрессивной и подвижно-динамичной III части она звучит очень тихо — в среднем динамика этой части не превышает уровень *pianissimo*. Однако этот эффект не создает впечатления просветления. Напротив, мрачная, разреженная по фактуре музыка передает ощущение страха человека перед концом в духе атеистического экзистенциализма: человеку дано лишь поведать о страхе и отчаянии смерти до того, как исчезнуть в пустоте небытия. «Панический ужас не может быть побежден или преодолен, он может лишь рассеяться в сером утреннем свете *Lacrimosa* бесслезного конца мира»².

III часть Реквиема (*De Die Iudicii Sequentia*) — самая яркая и новаторская. По смыслу и по масштабам она занимает центральное место в цикле. Сам композитор считает ее лучшим из всего им написанного. III часть включает тексты *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Recordare* и *Confutatis*, хотя сами названия опущены и нет четкого разграничения разделов секвенции. Тексты могут наслаиваться друг на друга, перетекать один в другой или звучать одновременно в разных голосах и исполняться разными способами. Например, в тт. 35–38 слова «*mors stupebit et natura*» исполняются *sotto voce*, но как «громкий шепот». Имеется даже авторское указание о том, что слово «*mors*» должно произноситься с экстремальной силой, имитируя «лошадиный крик». Затем «*stu-pe-bit*» произносится также *sotto voce*, но с меньшей интенсивностью. «*Coget omnes ante thronum*» (тт. 36–47) — по литургическому тексту предыдущая строка как бы «прорывает» этот шепот обычным звучанием (*voce ordinare*) и создает необходимый контраст между этими двумя предложениями. В данных строках текста имеется еще одно различие: слова «*mors stupebit et natura*» произносятся

¹ Кла́вир Реквиема сделан Зигмундом Затмари (Zsigmond Szathmáry) для Шведского радио к 10-летию юбилею концертов «*Nutida-Musik*» (1975).

² Савенко С. И. Цит. соч. С. 48.

синхронно хором, а «*coget omnes ante thronum*» разделяются по слогам между партиями хора и солистами: ломаное движение от высоких мужских голосов ко вторым басам, затем к женскому хору и солирующим женским голосам, далее вновь к басам и кластеру хора $g^1-as^1-a^1-b^1$, исполняемому *ffff non dim.*, причем верхнюю ноту поют тенора, что придает звучанию особое напряжение. Обозначим этот эпизод графически:

solo S					an				
solo M				nes				o	
solo B									
S			om				thro		
M			om				thro		
A			om				thro		
T	co						thro		num
BI	co					te	thro		num
BII		get				te	thro		num

Пример 3 (III часть, тт. 35–43)

Слова, исполняемые шепотом, разбиты на слоги достаточно коротких длительностей (восьмые или триольные восьмые), они акцентированы, и поэтому точная высота и состав созвучий может не прослушиваться достаточно отчетливо. Сам композитор отмечает в своих комментариях, что в этом эпизоде (тт. 35–46) интонация является лишь общим указанием в партитуре, само интонирование может меняться, так как оно полностью подчинено выразительности музыки и текста. Таким образом, перед нами яркий пример сонористики — мы слышим какое-то созвучие, исполняемое шепотом, но не можем четко определить его структуру; мы также слышим, когда одно созвучие сменяется другим, но опять-таки нельзя с точностью сказать, что именно изменилось в его составе.

В хоровой фактуре III части также достаточно много примеров сонорики. Например, начало части: хоровые голоса из унисона dis^1 расходятся с разнообразными ритмическими рисунками таким образом, что одновременное звучание этих фигур не дает возможности четкого прослушивания интервального состава данного построения в целом. Например, начало III части (пример 4).

Второе предложение «*Quantus tremor est futururus...*» построено по такому же принципу: оно несколько задерживается на первом слоге с вертикалью $d^1-f^1-gis^1-b^1-h^1$, и затем каждый хоровой голос продолжает свою индивидуализированную линию. Наш слух воспринимает это активное, акцентированное «дико жестикулирующее» движение всех голосов, но не улавливает с точностью то, из чего состоит это движение — высоту и ритм. Но это и не требуется в данном произведении. Композитор задает определенный характер движения, динамики музыки такими средствами, которые позволяют слушателю ощутить это движение, но детально разобрать что именно движется — невозможно. Здесь можно отметить один из важнейших феноменов современной музыки — при точном исполнении всех деталей партитуры эффект непрослушиваемости отдельных голосов будет большим.

III часть отличается от других частей Реквиема своей нервной возбужденностью, акцентированностью и изобразительностью. Если I, II и IV части едины по состоянию (хотя

каждая по-своему), то III часть состоит из предельно резких и контрастных эпизодов. Именно так характеризует ее С. И. Савенко: «Судорожно-неестественные, головоломные скачки голосов и оркестра вдруг обрываются оцепенелой застылостью, “разорванная форма” подчинена логике “движущейся галлюцинации”, логике иррационального ужаса, необъяснимого и непознаваемого»¹.

В III части композитор отходит от сравнительной неподвижности, плавной статики микрополифонии других частей, в которых движение множества голосов создает эффект **статичности**. Лигети сам отмечал, что III часть Реквиема близка его «Приключениям» (1962) и «Новым приключениям» (1962–1965) — музыкально-драматическим действиям, в которых происходит работа с **динамизацией** ткани. Однако близость этих сочинений заключается лишь в техническом аспекте как тип, по выражению С. И. Савенко, «дику жестикулирующей музыки». «Приключения» находятся в русле театра абсурда, тогда как Реквием — это сочинение духовной направленности, заставляющее нас задуматься о проблемах человеческого бытия, несмотря на то что оно не имеет просветления и надежды.

Lux aeterna Лигети (1966) продолжает *Реквием*, в котором отсутствуют разделы Offertorium, Sanctus (Benedictus) и Agnus Dei. Заключительные строки последнего раздела и послужили текстом данного хорового произведения. *Lux aeterna* для 16-голосного смешанного хора написано через год после завершения Реквиема, и, хотя композиционный принцип микрополифонии в данном хоре сохраняется, сам автор отмечает, что в этом и последующих произведениях намечен сдвиг от микрополифонии к более обычной полифонии, которая «яснее записывается», она более хрупкая и тонкая... По его словам, «полифония осталась сложной, но она стала менее микро»². Наряду с ней, в *Lux aeterna* особую формообразующую роль играют ясные интервальные или гармонические структуры, которые не менее важны и для восприятия музыки. Например, первая фраза начинается постепенным вступлением восьми женских голосов в одну ноту f^1 , создающим впечатление непрерывного потока (пример 5). Затем голоса рассредоточиваются вверх и вниз, заполняя к т. 13 вертикаль $des^1-es^1-f^1-ges^1-a^1 (as^1)-b^1-c^2$; с т. 25 все голоса стремятся к звуку а, сливаясь в октавное звучание³. Следующая фраза — «Domine...», напротив, начинается с аккорда $fis^1-a^1-h^1$ (в полутонах — 3.2), хотя его звучание не совсем обычно — это фальцет басов. И в дальнейшем сочинение развивается по следующим принципам:

1. Голоса от одной высоты (унисона или октавы) расслаиваются в какое-либо созвучие.

2. Взятая одновременно вертикаль (наиболее характерная — 3.2) не изменяется по высоте на протяжении нескольких тактов, хотя внутри нее происходит движение: голоса меняются звуками, оставляя при этом первоначальное созвучие в неизменном виде (например, альты в тт. 61–79 — $g^1-b^1-c^2$).

3. Использование одновременно в разных пластах первых двух принципов, — каждая партия смешанного хора имеет разделение на четыре голоса, и реально в партитуре *Lux aeterna* выявляются четыре пласта, то есть четыре, по существу, самостоятельных хора — сопрано *div. in 4*, альты *div. in 4*, тенора *div. in 4* и басы *div. in 4*.

¹ Савенко С. И. Цит. соч. С. 49.

² Лобанова М. Н. Цит. соч. С. 157.

³ Можно отметить, что интервал чистой октавы не часто используется в условиях нетональных техник, однако имеет особую выразительную краску.

Важно отметить, что истоки микрополифонии сам композитор и многие исследователи его творчества видят в полифонии эпохи Возрождения с ее сложнейшим разветвленным многоголосием и техникой многохорного письма, где один хор может рассматриваться как утолщенный голос-пласт¹. Таким образом открывается возможность полифонического развития одновременно на нескольких уровнях: имитации внутри одного хора и между несколькими хорами.

С Реквиемом хор *Lux aeterna* объединяют также некоторые исполнительские приемы, указанные автором, например: 1) начала этих сочинений содержат обозначение «*wie aus der Ferne*» (звучание как бы из далека); 2) тактовые черты — лишь вспомогательное средство для временного продолжения, они не должны быть подчеркнуты или как-то обозначены в исполнении; 3) все вступления по возможности должны быть мягкими и незаметными; 4) дыхание за несколькими исключениями не указаны в тексте и поэтому могут колебаться в индивидуальных взятиях на протяжении всего произведения, но не должно ощущаться ни малейших пауз или перерыва звучания.

Также имеются особые пожелания автора к артикуляции. Например, в хоре *Lux aeterna* Лигети просит не произносить ясно и отчетливо согласные: *luceat eis* для непрерывного потока звучания, а в Реквиеме он **разделяет** артикуляцию текста и музыки. В отношении произнесения литературного текста имеются авторские указания о слитности или расчлененности слогов произносимого текста — *tenuto* или *staccato*, а также шепотом или обычным способом, а в музыкальном отношении пожелания к артикуляции сводятся к тому, чтобы не использовать *glissando* и *portamento*.

НЕКОТОРЫЕ ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ

Произведения для солистов, хора и оркестра

«Юношеская кантата» (дипломная работа в Академии музыки в Будапеште), 1949.

Реквием для сопрано и меццо-сопрано соло, двух смешанных хоров и оркестра, 1963–1965.

Clock and Clouds («Часы и облака») для 12-голосного женского хора (*ad libitum* — для 12 голосов соло) и оркестра, 1972–1973.

Сцены и интерлюдии из оперы «*Le Grand Macabre*» для четырех певцов (сопрано, меццо-сопрано, высокого тенора-буффа, характерного баритона), смешанного хора *ad libitum* и оркестра, 1975–1977; 1996.

Для хора a cappella

Многие хоровые сочинения Лигети были записаны компанией Sony (*György Ligety Edition 2: A Cappella Choral Works* — вокальным ансамблем *London Sinfonietta Voices* под управлением Терри Эдвардса в 1994 году в Германии, среди них много обработок народных (венгерских) песен. Мы приводим некоторые из них:

Idegen Földön («Вдали от дома») для трехголосного женского хора, тексты Б. Балаши и народные, 1945–1946.

¹ В начале хора *Lux aeterna* использована техника *talea* (повторение ритмического ряда изоритмического мотива). См. об этом: Крейнина Ю. В. Венгерское десятилетие: начало пути // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество. М., 1993. С. 33.

Magány («Одиночество») для трехголосного неполного смешанного хора, текст Ш. Вёреша, 1946.

Rápainé («Вдова Папай»). Венгерская народная баллада для смешанного хора, 1953.

Mátraszentimrei Dalok («Песни Матрасентимрей»). Обработки венгерских народных песен для двух- и трехголосного детского или женского хора, 1955.

Éjszaka («Ночь»). Reggel («Утро»). Для смешанного хора, текст Ш. Вёреша, 1955.

Lux aeterna для 16-голосного смешанного хора, 1966.

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin («Три фантазии по Фридриху Гёльдерлину») для 16-голосного смешанного хора, 1983.

Magyar Etüdök («Венгерские этюды») для 8-, 12- и 16-голосного смешанного хора, 1983.

Nonsense-Madrigals («Нонсенс-мадригалы») для 6 исполнителей, 1988.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Лигети Д. Превращения музыкальной формы / пер. с нем. Ю. В. Крейниной // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество. Сб. статей / Сост. Ю. В. Крейнина. — М.: Российский институт искусствознания, 1993.

Лигети Д. Форма в новой музыке / пер. Ю. В. Крейниной // Там же.

Лобанова М. Н. Дьёрдь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов. Критика и размышления // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1987. — Вып. 94.

Крейнина Ю. В. Дьёрдь Лигети и Витольд Лютославский: параллели и сопоставления // *Laudamus*. — М., 1992.

Крейнина Ю. В. Личность и творческая судьба (взгляд из 90-х годов) // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество. Сб. статей / Сост. Ю. В. Крейнина. — М.: Российский институт искусствознания, 1993.

Крейнина Ю. В. Венгерское десятилетие: начало пути // Там же.

Крейнина Ю. В. 80-е годы: новое прочтение традиции // Там же.

Крейнина Ю. В. Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Там же.

Савенко С. И. О стилистических тенденциях в творчестве Лигети // Там же.

ПРИМЕР 1

C

pp espressivo

Soprano I Ky-

Soprano II Ky-

Soprano III Ky-

Soprano IV Ky-

M. Soprano I Ky- 3

M. Soprano II 5

M. Soprano III ste e 3

M. Soprano IV 3

Alto I 3 5 e le i son

Alto II 3 5 le i son

Alto III 5 3 5 i le i

Alto IV 3 5

Tenor I 3 le i son

Tenor II 3 5 le i son

Tenor III 5 3 5 le i

Tenor IV 3 5 le i

Bass I 5 3 5 6

Bass II 5 3 5 5

Bass III 3 5 5 6

Bass IV 3 5 6 6

C

Tbn. *p*

morendo

The musical score is written for a large ensemble. It includes four Soprano parts (I-IV), four Mezzo Soprano parts (I-IV), four Alto parts (I-IV), four Tenor parts (I-IV), four Bass parts (I-IV), and a Tuba (Tbn.). The vocal parts have lyrics in Russian, including "Ky-", "ste", "e", "le", "i", and "son". The instrumental parts include triplets, slurs, and dynamics like *pp espressivo* and *morendo*. The score is divided into two systems, each starting with a 'C' time signature.

ПРИМЕР 2

sempre pp

Soprano 1
lu - - - - ce - at e -

Soprano 2
lu - - - - - ce - at e - is

Soprano 3
lu - ce - - - at e - is

Soprano 4
lu - ce - - - at e - is

M. Soprano 1
sempre pp
lu - ce - - - at e - is

M. Soprano 2
lu - - ce - - at e - is

M. Soprano 3
lu - ce - - - at e - is

M. Soprano 4
lu - ce - - - at e - is

Alto 1
sempre pp
lu - ce - - - at e

Alto 2
lu - - - - ce - at e - is

Alto 3
lu - ce - - - at e

Alto 4
lu - - ce - at e - is

mp — *ppp*
Cor. con sord.

Vig. Flag. *pppp sempre* Vig. Flag.

ПРИМЕР 3

39 F A TEMPO ♩ = 80

Solo S

M Solo

CORO I + II

A TEMPO ♩ = 80
sotto voce *)

S (div.)

M (div.)

A (div.)

T (div.)

B (div.)

Mors stu- pe- bit et OM- na-tu- ra cum

sff pp espr., intensivo pp

sff pp espr., intensivo pp

sff pp espr., intensivo pp

sff pp espr., intensivo pp

sff pp espr., intensivo pp

VOCE ORD.: pp sotto voce, come sopra

VOCE ORD.: pp sotto voce, come sopra

VOCE ORD.: pp sotto voce, come sopra

VOCE ORD.: pp sotto voce, come sopra

VOCE ORD.: pp sotto voce, come sopra

tenuto

'NES

pp dolcissimo,

AN-

quasi lontano

tenuto

Solo S

M Solo

CORO I + II

tutta la forza, tenuto, non dim.

THRO-

tutta la forza, tenuto, non dim.

THRO-

tutta la forza, tenuto, non dim.

THRO-

tutta la forza, tenuto, non dim.

THRO-

VOCE, falsetto (unisono)

pp dolcissimo

TE

plötzlich aufhören, wie abgerissen (ohne Akzent)
break off abruptly (without accent)

pp dolcissimo,

0 -

ПРИМЕР 4

3. De Die Judicii Sequentia

SUBITO: AGITATO MOLTO, mit größter Kraft und Aufregung
with extreme vigor and excitement

CORO I+II $\text{♩} = 60$
($\text{♩} = 120$)

Sopran
Di- es i-rae, di- es il-la, sol-

Mezzo
Di- es i-rae, di- es il-la, sol-vet

Alt
Di- es i-rae, di- es il-la, sol-vet sae

Tenor
Di- es i-rae, di- es il-la, sol-vet sae

Baß
Di- es i-rae, di- es il-la, sol-vet sae

Klavier
Tutti *Orchester parallel mit Chor* *Blechbl. / brass* *Orchester unisono mit dem Chor*
orch. parallel with chorus *orch. in unison with chorus*

S
vet sae-clum in fa-vil-la: te-ste David cum Sy-bil-la. Quan-tus tremor

M
sae-clum in fa-vil-la: te-ste David cum Sy-bil-la. Quan-tus tremor est

A
clum in fa-vil-la: te-ste David cum Sy-bil-la. Quan-tus tremor est

T
in fa-vil-la: te-ste David cum Sy-bil-la. Quan-tus tremor est

B
clum in fa-vil-la: te-ste David cum Sy-bil-la. Quan-tus

Orchester unisono (breve) mit dem Chor
orch. in unison with chorus

ПРИМЕР 5

Der Stuttgarter Schola Cantorum und ihrem Leiter Clytus Gottwald gewidmet

LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ * György Ligeti, 1966

“FROM AFAR” *

Sopr. 1-4:

stets sehr weich einsetzen / all entries *very gentle*

pp sempre

Soprano section (Sopr. 1-4) musical score. The score consists of four staves. The lyrics are: Lux lux lux ac - ter -

Alt 1-4:

stets sehr weich einsetzen / all entries *very gentle*

pp sempre

Alt section (Alt 1-4) musical score. The score consists of four staves. The lyrics are: Lux lux lux ac - ter -

Full choir section musical score. The score consists of eight staves (Soprano 1-4 and Alto 1-4). The lyrics are: na lux ac - ter - na lux ac - ter - na lux ac - ter -

2.2. «ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ АНРИ МИШО» ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО

Творчество Витольда Лютославского (1913–1994) принадлежит к наиболее важным и интересным страницам музыки второй половины XX столетия и продолжает оказывать влияние на современных музыкантов. Сочинения Лютославского не принадлежат единому стилю: через неоклассицизм, неофольклоризм, додекафонию, алеаторику и сонорику композитор пришел к своему собственному синтетическому стилю, сочетающему в себе многие направления музыки XX века.

Несомненно, большой интерес представляет разработанная самим Лютославским в начале 60-х годов техника «ограниченной, или контролируемой, алеаторики». В алеаторных секциях партитуры «высота звука строго фиксируется, но общий метр отсутствует. Дирижер показывает лишь начало такой секции, которые в партитуре обозначены специальными стрелками. Между знаками дирижера оркестранты играют самостоятельно, уподобляясь солистам»¹. Внутри такой секции звуки исполняются вне четкой ритмической регламентации, хотя, например, в партитуре «Трех стихотворений» указан промежуток времени, равный 1-й секунде (то есть условно $\text{♩} = 60$), в I и II частях он составляет приблизительно 2,5 сантиметра по горизонтали, а в III части это расстояние прибли-

тельно равно 2 секундам:



Однако каждый музыкант должен трактовать ритмическую длительность в какой-то степени индивидуально, чтобы эпизоды *ad libitum* исполнялись не одновременно (исключая первую ноту). Если какое-то расположение нот совпадает графически по вертикали, то это не означает, что данные ноты звучат одновременно, и исполнителям не нужно стараться «попадать» вместе в подобные созвучия (пример 1).

Таким образом, в алеаторных секциях, примененных Лютославским, можно приблизительно рассчитать количество звуков (единиц заполнения) данного временного отрезка. И поэтому при повторении подобного рода эпизодов коллективного *ad libitum*, звучание приблизительно остается одним и тем же.

Лютославский в своих произведениях часто сочетает секции, тактируемые в традиционном стиле (*a battuta* – $\downarrow$ –) и нетактируемые, исполняемые свободно («коллективное» *ad libitum* – $\downarrow$ –).

Ограниченная, или контролируемая, алеаторика Лютославского открыла перед композитором новые и неожиданные перспективы: во-первых, — это огромное богатство **ритмики**, которое труднее достичь с помощью других техник, а во-вторых, — это особое выразительное средство, служащее целям **музыкальной драматургии**. Форма сочинения конструируется на основе соединения стабильных (тактируемых) и мобильных (свободных) элементов. И. Никольская отмечает, что в сочинениях 60–70-х годов подобное соединение было контрастным, тогда как в произведениях 80-х годов «переходы от *ad libitum* к дирижируемой музыке осуществляются плавно, гибко и почти незаметно

¹ Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., 1995. С. 61.

для слушателя»¹. Сам композитор подчеркивает, что главное в его сочинениях — музыкальный «сюжет», действие и умение его развертывать, тем самым влияя на слушателя: «Каждое мое произведение — как бы записанное восприятие... Я сочиняю не форму, а ее восприятие»².

Тип техники, используемый Лютославским, потребовал от музыкантов новой специфической манеры исполнения. Необходимо отметить, что композитор нередко выступал и как дирижер — так начало его дирижерской карьеры было связано с исполнением «Трех стихотворений». Многие музыканты были убеждены в невыполнимости композиторских требований Лютославского, и поэтому он решил, что разубедить скептиков можно лишь собственным примером: «Когда разучиваются алеаторные фрагменты партитуры, дирижер работает словно театральный режиссер, затрагивая основную энергию на подготовительной стадии, а не на концерте». Дирижерская деятельность несомненно помогла Лютославскому в композиторской работе: «Когда встаешь за дирижерский пульт забываешь о себе как о композиторе, а становишься интерпретатором... когда детально работаешь над исполнением собственных сочинений, видишь просчеты и можешь избежать их в дальнейшем... Из дирижирования я прежде всего извлекаю уроки композиции»³.

«Три стихотворения Анри Мишо» написаны по заказу фестиваля современной музыки в Загребе, где впервые и были исполнены 9 мая 1963 года. Интересно отметить, что американский композитор Джон Кейдж, чей Второй концерт для фортепиано с оркестром послужил импульсом для концепции алеаторики Лютославского, присутствовал на премьере «Трех стихотворений» и искренне восхищался ими⁴.

По словам Лютославского, в 60-е годы у него возникла мысль написать произведение для хора с оркестром, в котором можно было использовать не только пение, но и другие возможности голоса: крик, писк, шепот и т. д. Вскоре после рождения замысла композитор заинтересовался символистическими и сюрреалистическими стихотворениями А. Мишо⁵ и выбрал те, которые соответствовали его идее. «Это не составляло особого труда, так как Мишо в (различных)⁶ текстах... сохраняет определенное художественное единство, что несказанно облегчает работу композитора». По мысли Лютославского, стихотворения Мишо самодостаточны, его поэзия — это поэзия мысли, ее трудно спеть, и музыка часто бывает чем-то лишним и неестественным⁷. Быть может, поэтому, когда композито-

¹ Беседы И. Никольской. С. 97.

² Там же. С. 109.

³ Там же. С. 113, 62.

⁴ Там же. С. 95.

⁵ Анри Мишо (1989–1984) — французский поэт и художник бельгийского происхождения. Автор поэтического сборника «Qui je fus» и поэтической прозы. Его сочинения близки сюрреализму, насыщены фантастикой и иронией. С 1937 года Мишо стремился выразить «внутреннее пространство» уже не словами, а средствами живописи (акварель, гуашь, масло), где рисунок выделяется на огромных туманных пятнах (1940–1944 гг.). С 1948 года он увлекается экспрессионизмом, его работы получают невиданную прежде пыльность («Желтая фигура», «Персонаж на фоне сепии»). В рисунках и графике особенностью является «новая форма письменности»: идеограммы, близкие восточной каллиграфии. Мишо опубликовал множество текстов о своей работе рисовальщика и живописца, например «*Emergences — Rûsurgenes*» (своего рода автобиография собственного развития как художника), (Женева, Скира, 1972). См.: Мишо // Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней / Пер. с фр. М.: ТЕРРА, 1997. С. 620.

⁶ Вставка моя. — И. Б. Лютославский в своем сочинении использовал фрагменты из разных стихотворений Мишо.

⁷ Литературное творчество Мишо привлекало внимание многих композиторов. Например, Э. Денисов, чтобы усилить лирическую, чувственную сторону оперы «Четыре девушки» по пьесе П. Пикассо, вводит в либретто стихи Анри Мишо и Рене Шара.

ру много раз предлагали познакомиться с поэтом, он всякий раз отказывался, «чувствуя себя виноватым, будто что-то у него украл»¹.

Для Лютославского литературный текст не является чисто звуковым компонентом общей фактуры, он также не становится предлогом композиторских фантазий. Произведения с текстом имеют чисто **музыкальное** развитие и чисто **музыкальную** форму. Текст, волнуящий воображение, **направляет** формотворческую мысль. Сначала композитор представляет целое как чисто инструментальное произведение без **слов**, а текст вводится уже на следующем этапе сочинения. На этом этапе происходит «конструирование вокального письма», то есть нахождение «*определенного способа произношения текста*: продолжительности отдельных слогов, (вокальной) интонации, характерной для данного слова, предложения»². Композитор говорил, что вынужден много раз повторять фразы, слова, чтобы найти соответствующие регистры, определить продолжительность звуков. Вместе с тем Лютославский не признавал умышленного манипулирования слогами, буквами текста для «виртуозных» композиторских задач. Композитор, хотя и использовал разнообразные приемы в вокальных партиях, но очень часто, по его собственному признанию, испытывал необходимость предельно выразительного способа произношения слов и старался быть интерпретатором не только в области содержания, но и структуры, и формы произносимого текста.

В избранных композитором стихах Мишо «под внешней формой кроется богатство значений, воображений, мыслей, эмоций, допускающих их субъективное понимание и субъективное толкование»³. В самом названии сочинения — «Три стихотворения Анри Мишо» — Лютославский как бы отдает предпочтение поэзии. Стихи поэта-художника до крайности экспрессивны, их «наэлектризованность» доходит до крика, требует новых словообразований (неологизмов), которыми насыщена II часть трехчастного цикла («Великая битва»); в ней можно отчетливо понять первые два слова из строк первого предложения: «он его...». Последующие слова в строке образованы искусственным путем: к корню слова добавляется другое окончание или два разных слова объединяются в одно и т. п., однако при этом смысл слов понятен благодаря сочетанию с обычными словами. Приведем перевод текста «Трех стихотворений Анри Мишо»⁴:

МЫСЛИ

Мыслить, жить, море туманное;

Я — это — осина

Бесконечно безостановочно дрожащая.

Тени мельчайших миров, тени теней, пепел крыльев.

Мысли о чудесном плавании,

которые скользят в нас, между нами, далеко от нас,

далеко, чтобы нас осветить, далеко, чтобы проникнуть;

Чужие в наших домах,

всегда торгуют вразнос,

пыль, чтоб нас отвлечь и распылить нашу жизнь.

¹ Беседы И. Никольской. С. 160.

² Там же. С. 106, 161.

³ Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий. Очерки. М., 1997. С. 55.

⁴ Перевод сделан О. П. Батюком (кузеном автора книги). Неологизмы и, если возможно, их весьма условный перевод обозначаются знаком ≈.

ВЕЛИКАЯ БИТВА

Он его...≈ покрывает ржавчиной и... переворачивает вокруг земли;

Он его ...≈ перетирает...;

Он его...≈ ...;

Он его обезображивает и стрижет как липу,

Трет его до смеху и скоблит до барабанной дробы.

Наконец, он сдирает с него кожу.

Другой колеблется, ≈ .., себя разрушает, кружит и разваливает.

Это будет скоро закончено для него;

Он овладевает собой ...но напрасно

Обруч падает, который столько вертелся.

Абрах! Абрах! Абрах!

Стопа слабеет!

Рука ломается!

Кровь течет!

Фуй, Фуй, Фуй, Фуй, Фуй, Фуй¹.

В котелке его живота большой секрет

Мегеры вокруг, которые плачут в чужие носовые платки;

Удивляются, удивляются, удивляются

И на вас смотрят

Ищет также, нас других, Великий Секрет.

ОТДЫХ В НЕСЧАСТЬЕ

Несчастье, мой большой пахарь.

Несчастье, сядь-ты

Отдохни-ты,

Мы отдыхаем немного, ты и я,

Отдохни,

Ты меня находишь, ты меня испытываешь, ты мне это доказываешь.

Я твоя руина.

Мой большой театр, моя гавань, мой очаг,

Мой золотой погреб,

Мое будущее, моя настоящая мать, мой горизонт,

В твоём свете, в твоей полноте, в твоём ужасе,

Я себя покидаю.

По жанровой принадлежности «Три стихотворения» Лютославского можно отнести к хоровой симфонии или симфонии-кантате, состоящей из трех частей. И хотя на первом плане форма сочинения текстомзыкальная, на втором плане просматриваются вполне классические чисто инструментальные формы, например, I часть — это трехчастная композиция с репризой, а польский музыковед Т. Зелинский уподобляет два контрастных образа экспозиции этой части (tutti ↓28 и soli ↓51) главной и побочной партия².

¹ «Fouille» может быть переведено как «траншея, яма, котлован». На наш взгляд, композитор использует многократное повторение этого слова как фонетическую краску (многочисленные вспышки разорвавшихся снарядов).

² Заборовски Л. Хоровое творчество Анджея Кошевского. Дис. ... канд. искусствоведения. — МГК, 1985. — С. 42.

Своеобразная отличительная особенность «Трех стихотворений» состоит в том, что композитору, в силу сложности и многосоставности хоровых партий, пришлось создать **две партии** — оркестровую и хоровую. Кроме того, исполнение сочинения требует участия двух дирижеров (для оркестра и для хора), что, естественно, помогает добиться характерной асинхронности ритма. Хор в «Трех стихотворениях» трактуется как равноценная оркестру инструментальная группа, обладающая яркими экспрессивными возможностями. Люtosлавский не использует в произведении струнные смычковые инструменты, однако вводит арфу и расширяет состав ударных (колокольчики, вибрафон, челеста, ксилофон, 2 рояля) при двойном, а частично, и тройном составе духовых. Двдцатиголосный хор (5 сопрано, 5 альтов, 5 теноров и 5 басов) может быть удвоен или утроен. В больших концертных залах желательное число исполнителей должно составлять 40 или 60 хористов. Тем самым в секциях *ad libitum* асинхронность звучания голосов увеличивается за счет того, что в партиях певцы поют вместе неточно, несколько варьируя длительности нот и цезур. Только те фрагменты, которые обозначены Solo, должны исполняться по одному человеку из партии.

В соотношении хора и оркестра в новом качестве применяется прием концерттирования, «соревнования» двух коллективов: равные по значению, они чаще всего выступают по отдельности, как бы в диалоге. Принцип противопоставления по горизонтали хоровых и оркестровых голосов является своеобразным тембровым решением триптиха.

I часть («Мысли») начинается яркой вспышкой — 12-звучным аккордом оркестра, распадающимся затем на отдельные голоса, которые всё же находятся внутри определенного гармонического созвучия. Хор со словами «Penser, vivre, mer peu distincte» («Мыслить, жить, море туманное») вступает а cappella. Противопоставление хора и оркестра подчеркивается также и тем, что оркестровая секция дирижируется обыкновенно (*a battuta*), а хоровая секция исполняется свободно (*ad libitum*).

В данной алеаторной секции дирижером показывается лишь начало, чтобы голоса вступили вместе, а затем продолжали петь свои партии «самостоятельно», согласно своему чувству времени, хотя, как говорилось выше, композитор указывает расстояние 2,5 сантиметра по горизонтали, равное по длительности 1 секунде. Первое созвучие хора, — это «сцепление» кварт через полутон:

S	<i>ges</i> ¹
A	<i>des</i> ¹
T	<i>c</i> ¹
B	<i>g</i>

Затем каждый голос продолжает свою индивидуальную линию, причем гармонически движения голосов заполняют по полутонам кластер *g-ges*¹, женские голоса (5 сопрано и 5 альтов) — верхнюю кварту *des*¹–*ges*¹, и мужские голоса (5 теноров и 5 басов) — нижнюю кварту *g*–*c*¹. Пять голосов одной партии можно уподобить пяти полутонам кварты, а заполнение ее от начального звука происходит последовательно в пяти возможных интервалах до образования кварты движением вниз, например, в сопрано V голос — 0–1 (*ges*¹–*f*¹), IV голос — 0–2 (*ges*¹–*f*¹–*e*¹), III голос — 0–3 (*ges*¹–*f*¹–*e*¹–*es*¹), II голос — 0–4 (*ges*¹–*f*¹–*e*¹–*es*¹–*d*¹) и I голос — 0–5 вниз — (*ges*¹–*f*¹–*e*¹–*es*¹–*d*¹–*des*¹) (пример 1). Первая фраза разбивается двумя цезурами — «Penser, vivre, mer peu distincte» («мыслить, жить, море туманное»). В данной секции эти цезуры достаточно продолжительны и приблизительно равны длительности одной ноты, то есть 0,5 секунды. Подобного рода алеаторная хоровая секция на слух воспринимается как нечто органически целое. Однако чисто психологически для исполнителей

она представляет трудность: хоровой певец вкладывает в каждый звук свои индивидуальные ощущения, — он поет как солист. Таким образом, исполнение «Трех стихотворений» требует особых усилий от певцов-хористов, привыкших к ансамблированию, ритмическому, артикуляционному совпадению по вертикали или горизонтали с каким-либо другим голосом. В данном сочинении ансамбль несколько другого рода, наряду с индивидуальной линией, не ориентирующейся на другого исполнителя, музыкант сам по собственным ощущениям «встраивается» в общий ансамбль. Эффект аритмического пения у Лютославского очень удачно охарактеризовал Э. В. Денисов в статье «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие». В частности он пишет, что Лютославский применяет мобильные элементы (алеаторные секции) для создания звукового фона, находящегося в непрерывном движении, но статичного по сути. В I части «Трех стихотворений» таким способом передается неопределенная картина движений мысли¹.

В следующей, если можно так сказать, традиционной алеаторной секции выделенный фрагмент — определенная группа звуков — будет повторяться до следующего сигнала дирижера (повторение обозначается волнистой линией²). В этом разделе (↓29) легкие солирующие голоса из смешанного хора передают трепет и дрожь — «Moi-ça-tremble, infini incessamment qui tressaille.» («Я-это-осина, бесконечно безостановочно дрожащая»). В графике партитуры возникают новые символы: заштрихованные ноты без штилей означают возможно короткую длительность, а ноты, соединенные под ребром, — legato: 

Деликатное staccatissimo духовых (↓35) и вырастающее на его фоне ламентозное glissando в голосах сопрано $\text{fis}2 \setminus \text{cis}2$ вносят новую музыкальную мысль: «Ombres de mondes infimes» («Тени самых мельчайших миров»).

В кульминации I части — *quasi f* — хор впервые вступает в 12-звучный аккорд (tutti ↓90) «Pensées à la nage merveilleuse» («Мысли о чудесном плавании»), а затем индивидуальные мелодические линии у каждого голоса насыщаются скачками, иногда превышающими октаву (см. партитуру).

После некоторого успокоения наступает реприза, повторяющая уже знакомый материал начала I части (↓143). Здесь заметно стремление к концентрации и сжатости изложения — реприза гораздо короче экспозиции. Второй музыкальный образ сильно изменен (↓163). I часть угасает на повторяющемся в разноречивых женскими голосами хора а сарпелла звуке *c*¹ — «vie» («жизнь»).

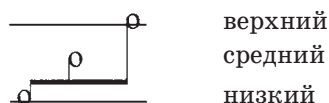
II часть («Великая битва») резко контрастирует первой — это картина страшной борьбы, которая затем трансформируется в стихийную, разрушительную силу, человеческий страх, гнев и отчаяние. Эта часть наиболее новаторская в выборе средств, которые находятся на грани музыкального³: яростная декламация хора без определенной высоты зву-

¹ Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 134.

² Типично алеаторическая фактура, — это повторение какой-либо группы звуков *ad libitum* до какого-нибудь знака окончания (цезуры или новой музыкальной мысли). Композиторы по-разному обозначают повторение звуков например, у Пендереского — это пунктирная линия, у Штокхаузена — стрелка вправо.

³ В беседе с композитором польский музыковед Т. Качиньский высказал сомнение, можно ли считать музыкальной трактовку второго стихотворения Мишо. На что композитор ответил, что «в конце концов, всё зависит от того, что мы считаем музыкой! Если понимать ее достаточно широко, как искусство, которое оперирует звуками безотносительно их природы и происхождения, то композитор не перестает быть композитором даже тогда, когда он оперирует лишь словами текста» (см. об этом: *Rannoport* Л. Г. Витольд Лютославский. М., 1976. С. 72).

ка сочетается с шумовой музыкой ударных. Оркестр выполняет иллюстративную функцию, имитируя грохот орудий. Картину боя, по словам Л. М. Кокорева, дополняет «гул и рев духовых»¹. Отличительная черта части состоит в том, что хор в ней не поет обычно, а различными способами произносит слова (от шепота до крика). Вместо традиционного пятилинейного нотного стана композитор использует две строки для фиксации высоты декламируемых слов. Высота звука не исполняется буквально как она обозначена, но можно приблизительно выделить три регистра:



Эти регистры различны в зависимости от типа голоса, например, звук в среднем регистре у сопрано должен звучать выше того, который указан в том же регистре у альтов. В начале II части женские голоса поют *ad libitum*, тогда как мужские голоса исполняют секции, тактируемые обычным способом (*a battuta*). Пожалуй, это единственный фрагмент партитуры, когда в хоре сочетаются секции тактируемые ↓ и исполняемые свободно ↓.

Интересным образцом графики партитуры Лютославского служат секции 49–50. Под обеими партитурами (хоровой и оркестровой) имеется следующее обозначение:



Верхний ряд треугольников означает вступление женского хора, нижний ряд — мужского, а вертикальные линии — оркестр. В данном эпизоде партитуры есть ремарка автора о том, что эти секции могут исполняться двумя способами: 1) каждый дирижер показывает вступления, внимательно следя за ансамблем между партиями и вступлением другой группы (имеется в виду оркестровой либо хоровой), или 2) каждый дирижер продолжает дирижировать своей группой, следя лишь за ансамблем внутри этой группы, не обращая внимание на то, что происходит в партиях другой группы, обозначенных в партитуре. (На наш взгляд, этот авторский комментарий несколько странен, так как во втором случае последовательность вступлений хоровой и оркестровой групп может быть не точной. Судя по записи «Трех стихотворений» на «Варшавской осени» 1963 года под управлением автора (для которого это выступление было дебютом в качестве дирижера) и Славко Златича, дирижировавшего хором, для исполнения лучше первый вариант, потому что благодаря обоюдному вниманию двух дирижеров достигается последовательное вступление хоровых голосов и оркестра, указанное композитором.) Интересна также запись компании Naxos (все сочинения Лютославского 1996–2013) с Польским Национальным Симфоническим Оркестром Радио под управлением Антони Витта и ансамблем «Camerata Silestra» под руководством Анны Шостак.

¹ Кокорев Л. М. Цит. соч. С. 64.

II часть «Трех стихотворений» — сонористическая композиция, построенная по законам текстомузыкальной формы. Ритм в оркестре и тексторитм в хоре выступают здесь как главное организующее средство (примеры 2, 3)¹.

III часть «Отдых в несчастье» возвращает хору его естественные вокальные возможности, — после экзальтированной декламации пение естественным образом выражает просветление. Даже в оркестровке этой части изменен колорит: почти отсутствуют ударные и медь, уступая тембрам деревянных духовых, арфы и фортепиано, которое в этой части не трактуется как ударный инструмент. Всю часть пронизывает лейтмотив арфы, основанный на быстром повторении одного звука. Ему вторит хор, вступающий в унисон с этого же звука. Большинство секций заключительной части начинаются также в унисон, а затем основной тон расслаивается, снова собирается воедино, либо изменяется в другой тон (примеры 4 А, Б).

Интересно выстроен подход к коде сочинения: после напряженно-зыбкой алеаторной хоровой секции (24), основанной на 11-тоновой вертикали (без *fis*), следует разрешение этого созвучия в *fis*¹ арфы и последующий октавный унисон смешанного хора и оркестра на тоне *fis*; подобное «прояснение» вызывает ощущение успокоения. Сама кода (секция 34) — это вновь алеаторный эпизод, начинающийся с унисона *fis*¹ у сопрано, альтов, теноров и «рассеивающийся» до полного исчезновения движением по полутонам вниз и вверх в объеме кварты (*fis*¹—*cis*¹). Естественно, эта интонация образует арку с хоровым вступлением I части, в котором женские голоса, каждый со своей индивидуальной линией, заполняли по полутонам вниз кластер *ges*¹—*des*¹. Таким образом, всю композицию «Трех стихотворений» замыкает интонация, в которой центральным тоном является *fis* (*ges*)².

Яркое художественное воздействие «Трех стихотворений Анри Мишо» обусловлено особой содержательностью сонорного (и сонористического) тематизма. И хотя литературный текст сочинения, на первый взгляд, может показаться неясным, яркая «сюжетная» линия триптиха позволяет выявить смысловую направленность музыкально-поэтической концепции в целом.

Исполнительские проблемы, возникающие в данном сочинении, связаны с особой трактовкой хора как инструментальной группы, в которой каждый певец поет как **солист**. Другой важной проблемой для музыкантов является отсутствие тактовых черт и периодичного метра внутри алеаторных построений, поэтому каждый исполнитель ориентируется на свои собственные ощущения темпа и пульса. Особой отличительной чертой сочинения служит наличие двух партитур (хоровой и оркестровой), а также и участие двух дирижеров в исполнении. Необходимо отметить, что участие нескольких дирижеров в процессе исполнения характерно для многих сочинений XX века в силу многосоставности исполнителей или сложности их расположения. Но в таких сочинениях, как «Три стихотворения Анри Мишо» Любославского и, например, «Невидимые хоры» из *Четверга* СВЕТА Штокхаузена, причиной участия нескольких дирижеров служит использование **алеаторной техники**. Человек в силу своей психофизической природы не может одновременно исполнять музыку, написанную в разном пульсе, темпе, метре.

¹ Ритмическая декламация на фоне оркестра — очень яркое выразительное средство, неоднократно применяемое разными композиторами, например А. Шёнбергом, К. Орфом, А. Онеггером. У Д. Мийо сочетание «говорящего» хора и ударных инструментов связано с возрождением приемов античного музыкального театра (в трилогии «Орестея» по Эсхилу).

² Развитие финала «Трех стихотворений» направлено от звукового центра *des* (*cis*) к *fis*.

НЕКОТОРЫЕ ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ВИТОЛЬДА ЛЮТОСЛАВСКОГО¹

Lacrimosa для солистов хора и оркестра, 1937

Двадцать колядок для женского голоса, женского хора и камерного оркестра, 1946, 1985–1990.

«Три стихотворения Анри Мишо» для 20-голосного хора и оркестра, 1963.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.

Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. — М., 1995.

Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Ёжиштоф Пендерецкий. Очерки. — М., 1997.

Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. — М., 1990.

Раппопорт Л. Г. Витольд Лютославский. — М., 1976.

Шалтупер Ю. В. О стиле В. Лютославского 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. — М., 1975. — Вып. 3.

¹ К сожалению некоторые сочинения для хора были не опубликованы или утрачены, например Requiem aeternam (фрагмент), 1937, обработки народных песен для детского хора, обработки детских песен для смешанного хора и камерного оркестра, польские народные песни на солдатские темы и др. Поэтому мы приводим известные/опубликованные сочинения композитора.

ПРИМЕР 1

28(Tutti)
ad lib.

S.
I
II
III
IV
V
p Pen ad lib. ser, vi ure, mer peu

A.
I
II
III
IV
V
p Pen ad lib. ser, vi ure, mer peu

T.
I
II
III
IV
V
p Pen ad lib. ser, vi ure, mer peu dis linc

B.
I
II
III
IV
V
p Pen ad lib. ser, vi ure, mer peu dis linc se,

ПРИМЕР 2

II. Le grand combat

(Tutti) ca 1"

1 4

I. I. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le rague et le rou-pé-

II. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le ra-gue et le rou-

S. III. Il l'impa-rouille et l'endasque contre terre; Il le ra-gue et

IV. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le ra-gue et

V. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le rague et le rou-pé-

I. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le ra-gue et le

II. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le ra-gue et le

A. III. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le rague et le rou-pé-

IV. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le rague et le rou-pé-

V. Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le rague et le rou-pé-

T.B. mp Il l'imparouille et l'endasque contre terre; Il le rague et le rou-pé jusqu'à son dré

2 3 4

I. -te jusqu'à son dré;

II. -pé-te jusqu'à son dré;

S. III. le rou-pé-te jusqu'à son dré;

IV. le rou-pé-te jusqu'à son dré;

V. -te jusqu'à son dré;

I. rou-pé-te jusqu'à son dré;

II. rou-pé-te jusqu'à son dré;

A. III. -te jusqu'à son dré;

IV. -te jusqu'à son dré;

V. -te jusqu'à son dré;

T.B. meno f le, il la pra-die et 'e il - jusqu'à son dré; le, nat'ois, le to-cou-te et le 'aumine, le ma-na-ge-ra-pe

5 6

7

S.A. Rape à ri et ripe à ra.

T.B. ri et ripe à ra. Rape à ri et ripe à ra.

8

ПРИМЕР 3

S. A. *Rape d ri et ripe à ra* *Rape d ri et ripe à ra* *Rape d ri et ripe à ra*
 T. B. *Rape d ri et ripe d ra* *Rape d ri et ripe d ra* *Rape*
 orch. *bell.*

S. A. *ca 40"*
 T. B. *à ri et ripe i ri*
 orch. *tamb* *tamt pti etc.* *bl., frusta etc.* *etc.*

T. B. *ca 7"* *ca 5"* *ca 4"* *ca 3"* *ca 9"*
l'outre ha-si-le. *s'es-pu-dri-ne* *se dé-fais-se.* *se tor-se*
 orch. *etc.* *etc.* *etc.* *etc.*

*) Krzyk wysoki opadający w 5-sylabowym *glissando*.
 A high shout descending in a five-syllable *glissando*.

Cri aigu de ven-tan glissado sur 5 syllabes.
 Hoch ansetzender, im 5-sylabischen Glissando herabfallender Schrei.

ПРИМЕР 4 А

4 (Tutti)
-ca 1"-

S. I
II
III
IV
V

A. I
II
III
IV
V

pp *Le* Mal - heur,

ПРИМЕР 4 Б

40

I
II
T. III
IV
V

pp *Le* Je suis ta ru - i

2.3. «DIES IRAE» КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО

После духовных хоров Веберна и поздних сочинений Стравинского Пендерецкий устанавливает важный мост между литургическим действием и Новой музыкой.

Х. Х. Штуккеншмидт

16 апреля 1967 года в Польше на торжественной церемонии открытия монументального комплекса на месте бывшего фашистского лагеря в Освенциме впервые прозвучала оратория Кшиштофа Пендерецкого «Dies irae» для солистов (сопрано, тенор, бас), хора и оркестра, посвященная памяти жертв Второй мировой войны. Исполнение этого произведения явилось огромным событием не только в музыкальной, но и общественной жизни: яркое, полное экспрессии сочинение стало достойным звуковым монументом жертвам фашизма. Воплощение грандиозного замысла осуществлено в особом стилистическом направлении, которое характерно для творчества К. Пендерецкого 60–70-х годов. Чтобы представить, что же представляет собой музыка польского авангарда, можно просто раскрыть любую страницу партитуры Пендерецкого тех лет: горизонтальные линии утолщаются или сужаются, переплетаются, переходят в геометрические фигуры, вытесняя или наслаиваясь друг на друга... Общий смысл музыки Пендерецкого во многом раскрывается уже зрительно — в особой графике изложения материала. Чувства, пережитые самим композитором по поводу исполнения своего первого сочинения «Строфы» на Варшавской осени 1959 года: «А я вам покажу, что можно совсем иначе»¹, как нельзя лучше характеризуют своеобразие мышления Пендерецкого, которое существенно отличалось от традиционных норм сочинения, выдвигая новые свойства музыки, возникнувшие в результате интенсивного расширения художественной проблематики второй половины XX столетия.

Музыка темброкрасочных звучностей — сонорика — может отражать в своих формах всё многообразие красок современного мира. Ее распространение в композиторской практике XX века обусловлено определенными тенденциями самого хода музыкально-исторического процесса. В первую очередь — это всё усиливающаяся роль фонических, колористических принципов в организации материала.

Кантатно-ораториальные сочинения Пендерецкого, такие, как «Stabat Mater» (1962), «Страсти по Луке» (1966), «Dies irae» (1967), «Заутреня» (1970–1971), «Космогония» (1970), «Canticum Canticorum Salomonis» (1973), «Magnificat» (1974) имеют свой лексикон: сближая сонорику, сонористику, алеаторику, псалмодию, композитор добивается удивительной однородности целого.

Всё реформаторство Пендерецкого (1933), повлекшее за собой обновление образного строя, осуществлено композитором в чисто звуковой сфере. Как пишет А. В. Ивашкин, «Пендерецкий вдруг заговорил на новом для всех языке. Речью — живой, непосредственной, сильно артикулированной, соединенной со своеобразной «музыкальной жестикულიцией»... Музыка Пендерецкого с первого взгляда воспринималась как некий «знак», как графические схемы, заменяющие порой словесную информацию о тех или иных нормах и правилах. Для того чтобы понять, о чем хочет сказать композитор, надо лишь услышать

¹ См. об этом: *Ивашкин А. В.* Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983. Глава I.

как он говорит: язык Пендерецкого легко усваивается в непосредственном общении... Реальное общение со слушателем композитор поставил непременным условием музыкальной образности»¹.

Действительно, все «мертвые» графические знаки партитуры буквально «оживают» в непосредственном исполнении, и во многом смысл музыки польского композитора открывается нам лишь через живое звуковое воплощение.

Перед тем как писать музыку на бумаге, у композитора в голове возникает «строительный план». Затем возникает эскиз формы в разных цветах: «когда я нашел архитектурную форму произведения, которая для меня имеет графическую логику, только тогда я начинаю писать музыку. Это своего рода привычка, — сначала я должен увидеть музыку, а потом услышать». (Из статьи «Krzysztof Penderecki 80», «The Journal: schott aktuell», Schott, 6/2013.)

Литературные источники оратории «Dies irae» Пендерецкого имеют крайние границы исторического диапазона: фрагменты Библии, эпизоды из трагедии «Эвмениды» Эсхила, а также поэзия XX века — Л. Арагон, П. Валери, В. Броневский, Т. Ружевич. Все тексты, кроме Эсхила, переведены на латынь (фрагменты из трагедии Эсхила, написанные на греческом, даются в транскрипции латинскими буквами). В таком подборе текстов присутствует **идея объединения разных языков**, можно даже сказать, идея универсализации языка, в отличие, скажем, от цикла стихотворений Франциско Танцера, который использовал в своем Реквиеме Э. Денисов, где **одно слово** или фраза звучит последовательно на трех языках — английском, французском, немецком (см.: Хоровое творчество Э. Денисова).

Выбор латыни тоже не случаен: оратория называется «Dies irae» как часть латинского реквиема, хотя композитор не использует текст католической заупокойной службы. Пендерецкий рисует день страшного судного дня не традиционно-каноническими (как литературными, так и музыкальными) средствами, а современным ему языком, при этом звучание «старого, полузабытого», по выражению И. Стравинского, латинского языка, объединяет не только разные литературные источники, но и делает текст универсальным для всеобщего понимания. Жертвы Освенцима говорили на разных языках...

Оратория состоит из трех частей: I. Lamentatio, II. Apocalypsis, III. Apotheosis; каждая из частей имеет подзаголовок: I. «Circumdederunt me funes mortis...» («Объяли меня болезни смертные...»; Псалом 114), II. «...et laquei inferorum supervenerunt mihi» («... муки адские постигли меня»; Псалом 114), III. «Absorpta est mors in victoria» («Поглощена смерть победою»; Первое послание к Коринфянам, 15).

В I части в основном используются тексты поэтов XX века — Арагона, Броневского, Ружевича, в которых запечатлены образы жертв фашизма. Эти стихи не могут оставить никого равнодушными: боль и страдания зверски замученных людей навсегда останутся в сердцах тех, кто хоть раз столкнулся с хроникой того времени — рассказами выживших, кино- и фотодокументами и последующими произведениями искусства: литературными сочинениями, картинами, кинофильмами о трагедии Второй мировой войны.

Во II части рисуется картина *дня гнева*. Используемые тексты — фрагменты из Апокалипсиса и из трагедии «Эвмениды» Эсхила — передают адские мучения. Древнейшие литературные источники этой части объединяет ощущение ужаса и некоторая мифологическая сверхреальная изобразительность.

¹ Ивашкин А. В. Цит. соч. С. 59.

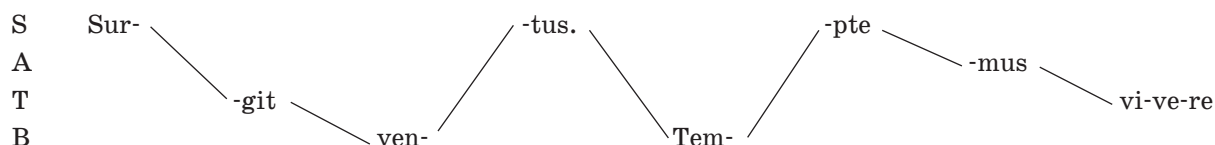
III часть — апофеоз: Поглочена смерть победою. Строки из Первого послания к Коринфянам (15, 54) — «Смерть! Где твоя победа? Где твое жало?»¹ — символизируют победу над смертью — «побеждающий не потерпит второй смерти» (Апокалипсис, 2). Заключительные строки III части принадлежат автору XX столетия П. Валери, они дают надежду на продолжение жизни: «Ветер встает. Попробуем жить!».

Обрамляют всё сочинение слова «corpore parvulorum» («тела детей»): в начале I части они звучат у солирующего сопрано, а в ц. 3 эти слова произносятся сначала мужским, затем смешанным хором *quasi una litania mezza voce*, настораживая слушателя и приковывая его внимание. В самом конце оратории они звучат как отголосок, напоминание о невинных жертвах войны, о тех, кто остался вне времени.

Формообразующую роль в оратории берет на себя как обычно текст, не только организуя структуру целого сочинения, но и выявляя метр и ритмическую пульсацию музыки. Автором не указан ни темп, ни размер, и исполнение этого произведения целиком зависит от музыкантов, от их прочтения и прочувствования текста. Кроме того, сам текст является одним из видов сонорного материала, используемого наравне с кластерами, диссонансами, динамикой, тембровой красочностью.

Выделим некоторые особенности произношения текста в «Dies irae» Пендерецкого:

1. Слово разбивается на слоги и произносится поочередно хоровыми голосами: III часть, ц. 21 («Ветер встает. Попробуем жить!»):



2. Подчеркивание слогов и отдельных букв. Здесь можно отметить, что более мелкое дробление слов на слоги и буквы несет в себе сонористическую функцию, то есть красочность без определенной высоты звука (пример 1).

3. Произношение двух и более слов в разных группах хора одновременно, что создает эффект непрослушиваемости самого текста, завуалированности, шумового фона: I часть, ц. 2, слова «...provolabunt cursu super historiam tendentia» распределяются следующим образом:

SI							ri-		
SII							am		
SIII			cur-						
SIV			su						
SV	pro-					hi-			
SVI	vo					sto-			
AI		la-							ti
AII		bunt							a.
AIII				su-					
AIV				per					
AV							ten-		
AVI							den-		

¹ Эти строки также использовал И. Брамс в Немецком реквиеме (1857–1868).

4. В большей части оратории текст всё же прослушивается достаточно ясно: во-первых, у солистов, во-вторых, в хоре, когда после *алеаторно-ритмических кластеров-декламаций* (см. далее) хоровые голоса сходятся на определенных фразах или словах, которые произносятся одновременно. И, конечно, это обуславливается художественными задачами. Например, центральные строки II части: «*Venit dies magnus irae ipsorum*» («И пришел великий день гнева»; Апокалипсис, 6) произносятся криком одновременно на *fff* без определенной высоты звука, затем следует генеральная пауза как отзвук этих слов.

Этой хоровой речитации предшествовал *кластер-россыпь* (пример 2) — звучность, в которой каждая партия двенадцатиголосного смешанного хора поет свой причудливо-«ажурный» пассаж с разным текстом (одно предложение разбивается по фразам и дается одновременно по вертикали: «И даны были ему уста, говорящие гордо и богохульно, и дана ему была власть действовать сорок два месяца»; Апокалипсис, 13; «... и будут попира́ть святы́й город сорок два месяца»; Апокалипсис, 6):

S	Et datum est ei os loquens magna
A	et blasphemias et data est ei
T	potestas facere menses quadraginta duos
B	...et civitatem sanctam calcabunt mensibus quadraginta duobus.

Многие фрагменты оратории изобразительны. Не превращаясь в самоцель, изобразительность органично вплетается в структуру целого. С этой точки зрения показателен и состав оркестра, в котором расширены ударная группа (6 литавр, 6 тарелок, группа барабанов, металлические блоки, бич, лаstra¹, гуиро, трещотка, гонги, 2 там-тама, сирена, фисгармония, рояль и др.), и группа духовых инструментов (4 флейты, 3 гобоя, 3 саксофона, 4 фагота, 6 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, 2 тубы), однако полностью исключены скрипки и альты. Яркий изобразительный прием — рев сирены, отображающий тревогу в концлагере, в ц. 18 II части, по словам Э. В. Денисова, осуществлен «элементарным, но точно выполненным способом»². Сочетание ударных и хора в «*Dies irae*», безусловно, трактовано изобразительно и зачастую образует единый тембровый пласт.

Интересным приемом изобразительности текста как графически, так и в слуховом восприятии является хоровой эпизод II части, ц. 10. Пендерецкий образно иллюстрирует текст: «*Post haec vidi turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat...*» («После сего я взглянул и увидел множество людей, которого никто не мог перечесть...»; Апокалипсис, 7).

¹ Лаstra — приспособление для раскатов грома.

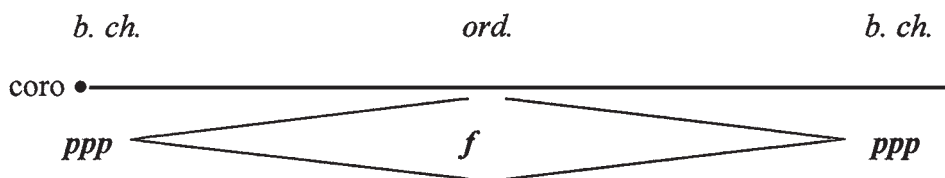
² Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982. С. 217.

От осевой линии в центре партитуры вразнобой по вертикали вверх и вниз ко всем голосам 24-голосного смешанного хора расходятся линии. Тем самым в графике партитуры имитируется «множество людей, которое... не перечать» (пример 3).

Особенности звукового материала потребовали от композитора нетрадиционного подхода к способу его изложения. Рассмотрим некоторые типы хоровой фактуры сонорного материала в оратории.

І. Линии различных типов

1. *Устойчивая линия* (например, начало произведения, басы) — протяженный звук одной высоты. Эффект развития достигается динамическими и артикуляционными средствами (*bossa chiusa* — закрытым ртом, *ordinare*¹ — обычно).

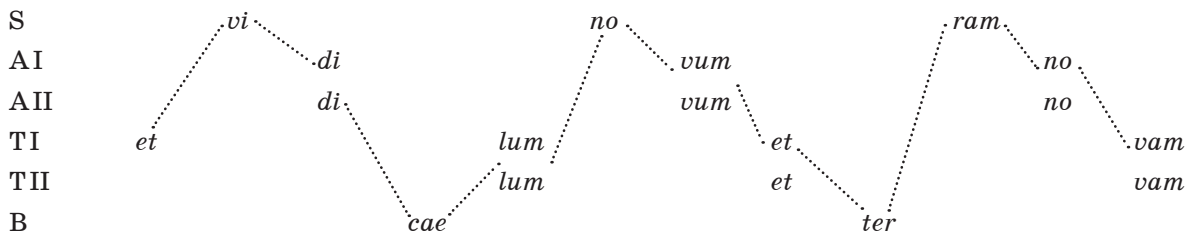


В данном примере хор постепенно открывает рот с увеличением силы звука: *закр. рт.* — «у» — «о» — «оа» — и закрывает его с убавлением динамики: «ао» — «о» — «у» — *закр. рт.*

2. *Линия с неравномерным вибрато* (І часть, ц. 8).



3. *Пульсирующая линия*. Например, в начале III части хор поет в октавный унисон на звуке *d*, поочередно произнося слова «et vidi caelum novum et terram novam» («и увидел небо новое и землю новую»):



Именно эта краска хорового унисона на звуке *d* ассоциировалась у многих композиторов со «светом» (достаточно вспомнить Торжественную мессу и финал Девятой симфонии Бетховена, Реквием Денисова). И действительно, следующие за вышеуказанной фразой слова: «Поглощена смерть победой» (Первое послание к Коринфянам, 15) подчеркивают основную идею «Dies irae» Пендеревского.

¹ Ordinare (обычно) в хоре имеется в виду пение открытым ртом на гласный звук, средний между «о» и «а».

II. Кластеры различных видов

Их можно разделить на несколько групп: по интервальному составу или внутреннему заполнению, одновременному или поочередному вступлению голосов, а также по различным принципам использования текста (пение *bossa chiusa*, *ordinare*, дробление на слоги и т. п.).

1. *Кластер-нарастание*, который образуется путем прибавления поочередно вступающих голосов женского хора (сопрано *div. in 6*, альты *div. in 6*), заполняя тритон f^1-h^1 : 1 часть, ц. 2 (пример 4).

2. *Движущийся кластер* начинается одновременно, но у каждого голоса своя мелодическая (в пределах большой секунды — малой терции) и ритмическая линия, свой текст. Кластер заканчивается также одновременно, но на другой высоте: I часть, ц. 4, басы *div. in 6* (пример 5):

целотоновый	заканчивается
шестиголосный кластер	как полутоновый
<i>G-A-H-des-es-f</i>	<i>A-B-H-c-des-d</i>

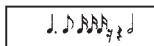
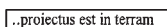
3. *Кластер-россыпь* (усложненный вариант движущегося кластера) представляет собой звучность, в которую входят колористически «ажурные» пассажи, диссонантная основа которых способствует тоновой недифференцируемости кластера: II часть, ц. 6, т. 2 (пример 2).

4. *Кластер-педаль*, то есть одновременно-протяженный кластер: I часть, ц. 4, т. 3 графически выглядит следующим образом:

S <i>div. in 3</i>	f^1 _____
	e^1 _____
	es^1 _____
A <i>div. in 3</i>	d^1 _____
	des^1 _____
	c^1 _____
T <i>div. in 6</i>	f _____
	e _____
	es _____
	d _____
	des _____
	c _____
B <i>div. in 6</i>	H _____
	B _____
	A _____
	As _____
	G _____
	Ges _____
	$pp < ff$

В данном примере хроматический кластер женского хора $c-f^1$ дублируется в октаву тенорами *div. in 6* $c-f$, и далее басы продолжают кластер в большой октаве — $Ges-H$.

В «Dies irae» Пендерецкий применяет широкую палитру исполнительских приемов, которые имеют прежде всего изобразительное значение:

- *bocca chiusa* — закрытым ртом
- *ordinare* — обычно
- *sussurando* — шепотом
- *senza voce* — без голоса
- *mezza voce* — вполголоса
- *raccortando* — повествовательно
- *parlato* — говорком
- *grido* — крик
- *fischio* — свист
- ▲ — предельно низкий и высокий звуки голоса (точная высота не фиксируется)
- ▼ — предельно низкий и высокий звуки голоса (точная высота не фиксируется)
-  — неравномерное вибрато, в данном случае от быстрого тремоландо — к «раскачиванию» звука
- *senza vibrato* — без вибрато
- ----- — повторение группы звуков
-  — glissando
-  — неравномерное глиссандо
- *quasi una litanid* — псалмодирование, неритмизованное произношение слов
-  ----- — повторение данной группы звуков
- — повторение настолько скоро, насколько возможно
-  ----- — повторение данной группы слов

Подчеркивание определенных слогов и букв (см. в примере 1 фрагменты ц. 3 II части).

¹ *Литания* — песнопение католической службы.

В ц. 17 II части используется колористический прием повторения согласных «t» и «d» без определенной высоты звука различными способами (*staccato* и *legato*) одновременно в разных голосах в нюансе *f*.

<i>Staccato</i> ttttdddd	Этот изобразительный прием создает эффект инструментального звучания, например двойного или тройного <i>staccato</i> у духовых инструментов
<i>Legato</i> ttttdddd	

Приемы могут объединяться, и, таким образом, в разных голосах одновременно могут использоваться различные способы артикулирования, например,

II ч., ц. 1	<i>senza voce</i>	II ч., ц. 2	<i>mezza voce</i>
	<i>sussurando</i>		<i>raccortando</i>
	в нюансе <i>fff</i>		в нюансе <i>ppp</i>

также : II часть, ц. 16

S	[s] <i>sussurando</i>	-----n-----s-----
A	[n] <i>normale</i>	---s-----n-----
T	[s] <i>sussurando</i>	-----n-----s-----
B	[n] <i>normale</i>	--s-----n-----

В данном случае меняется сонорная окраска произношения текста.

В кульминации II части (ц. 18, т. 3) степень драматизма сочинения достигает своего предела: в хоре на максимально высоких звуках используются различные сонористические приемы: сильное вибрато (*molto vibrato*), неравномерное глиссандо, *staccato* или *fischio* и т. п. (пример 8).

Несмотря на все колористические изыски оратории Пендерецкого, произведение не воспринимается как слишком сложное для исполнителей. Безусловно, после прослушивания сочинения остается очень сильное впечатление, благодаря, в частности, выразительности новых исполнительских приемов. Но можно говорить о том, что такого рода новизна, кажущаяся очень сложной графически, легче для восприятия, чем, скажем, додекафонная музыка, требующая специальной музыкально-теоретической и эстетической подготовки (освоения гемитонной системы).

На первый план в сонорной композиции выдвигаются динамика, штрихи, агогика, различные способы произношения текста, то есть именно то, что в музыке классикоромантической традиции находится на втором плане. В связи с этим возникают и иные исполнительские проблемы: хористам, певцам, помимо тщательного изучения литературного текста, необходимо освоить богатую палитру штрихов и различных исполнительских приемов (шепотом, говорком, без вибрато, криком, подчеркивая определенные слоги и буквы, неравномерное вибрато и др.)¹.

¹ На освоение данных приемов уходит не так много времени. Для исполнения сочинений подобного рода требуется всего несколько репетиций при условии корректного (и детального) объяснения всех способов исполнения. Многие композиторы становятся дирижерами своих сочинений именно потому, что лишь они могут раскрыть замысел сочинения, его драматургию и, конечно, объяснить те или иные исполнительские приемы. Среди композиторов-дирижеров — П. Булез, К. Пендерецкий, В. Лютославский и К. Штокхаузен.

Интонарование здесь, как ни странно, не представляет особой сложности. Парадокс заключается в том, что сонорная музыка «слышнее» и легче для интонирования. Различные типы кластеров хорошо воспринимаются и прослушиваются: одни как краска (фон, педаль), другие, напротив, выявляют достаточно ясно свое внутренне интервальное заполнение.

В первых — диссонантная основа «ажурных» пассажей (например, *кластер-россыпь*, пример 2) способствует их тоновой недифференцируемости (даже если некоторые звуки будут исполнены интонационно неточно, то в общей звуковой массе этого не будет слышно). Во многом пение пассажей такой сложности облегчается тем, что на каждую ноту приходится определенный слог, а не распев одной гласной: например, soprano I: «Et datum est...» — - — - (и дальнейшее повторение этих слов).

В других — структура мелодики каждой хоровой партии *движущегося кластера* представляет собой некую формулу, которая либо развертывается, либо видоизменяется. Такую формулу исполнителям нетрудно запомнить и повторять какое-либо количество раз: как, например, II часть, ц. 5, т. 3 (пример 9).

В хоровой партии Пендерецкий не использует микрохроматику, в отличие от сольных партий, где четверть тона хорошо прослушивается. В хоре в основном применяются кластеры, в которых естественное *vibrato* человеческих голосов дает вариантную возможность четвертитонового заполнения вертикали.

Наибольшую интонационную трудность в «*Dies irae*» представляет вступление хора в одновременный кластер, например, в начале II части. Для преодоления неуверенности в интонационном «попадании» нужно натренировать слух певцов так, чтобы от любого звука в оркестре (или в хоре), предшествующего вступлению, найти верный тон (сначала представить, затем спеть).

Отличительной особенностью партитуры «*Dies irae*» Пендерецкого является то, что композитор не указывает ни темп, ни метр сочинения, однако обозначает общую длительность: приблизительно 22 минуты. (Тактовые черты в произведении отделяют одну музыкальную мысль от другой, таким образом такты не равнозначны.) Следовательно, исполнение оратории предполагает достаточную степень свободы; оно целиком зависит от ощущений музыкантов, особенно от дирижера и его чувства **темпа** и **пульса** этой музыки. И, конечно, двух одинаковых исполнений никогда не может быть. Временные рамки, указанные автором, могут расширяться или сужаться, например, запись оратории под управлением Хенрика Чижана длится дольше, чем указано автором, — около 26 минут.

Как говорилось выше, литературный текст организует всё сочинение в целом, поэтому особое внимание следует уделить артикуляции. Ее основная особенность в «*Dies irae*» заключается в том, что она представляет собой органическое единство определенного штриха, определенного способа произношения текста и музыкального синтаксиса без четкого разделения на эти три составляющие.

Желательно также, чтобы при исполнении оратории Пендерецкого на концертах имелись программки с полным текстом (на латыни) и переводом на другие языки, как, например, сделано в опубликованной партитуре этого сочинения (PWM Edition, 1967).

НЕКОТОРЫЕ ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО

Opere complete per coro a cappella, 1958–2013 (к 80-летию композитора издательство Schott опубликовало все сочинения для хора а cappella Пендерецкого в одном томе, в котором наряду с хоровыми партитурами 19 сочинений приведены также обзор всех хоровых сочинений композитора с 1958 по 2013 год, а также комментарии исследовательницы творчества Пендерецкого Регины Хлопика (Regina Chłopicka) на немецком, английском и французском языках).

Далее мы приводим некоторые хоровые сочинения Пендерецкого в хронологическом порядке:

«Псалмы Давида» на библейский текст для смешанного хора, струнных и ударных инструментов, 1958.

Wymiary czasu i ciszy («Меры времени и тишины») для 40-голосного смешанного хора, ударных и струнных, 1959–1960.

«Stabat Mater» на традиционный текст средневековой секвенции для трех смешанных хоров без сопровождения, 1962.

«Кантата в честь моей Альма Матер — Ягеллонского университета» для смешанного хора и оркестра, 1964.

«Страсти по Луке» на тексты Евангелий от Луки и Иоанна, псалтыря, секвенций и гимнов для солистов, чтеца, трех смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра, 1966.

«Dies irae», оратория памяти жертв Освенцима на тексты Эсхила, поэтов XX века — Арагона, Валери, Броневского, Ружевица, а также Псалтыря, Апокалипсиса, Первого послания к Коринфянам для солистов, смешанного хора и оркестра, 1967.

«Заутреня» на тексты православной литургии, часть I: «Положение во гроб» для пяти солистов, двух смешанных хоров и оркестра, 1970.

«Заутреня», часть II: «Воскресение» для пяти солистов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра, 1971.

«Космогония». Текст: монтаж из сочинений Овидия, Лукреция, Софокла, Николая Кузанского, Леонардо да Винчи, Джордано Бруно, Коперника, а также рапортов советских и американских космонавтов с космических орбит для солистов, смешанного хора и оркестра, 1970.

«Canticum Canticorum Salomonis» («Песнь Песней») на библейский текст для 16-голосного смешанного хора и оркестра, 1973.

«Magnificat» на традиционный текст Евангелия от Луки для баса соло, семи мужских голосов, двух смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра, 1974.

«Te Deum» для четырех солистов, хора и оркестра, 1980.

«Польский реквием» для солистов, хора и оркестра, 1984.

Agnus Dei для четырёх солистов, смешанного хора и оркестра, 1995.

«Слава Святому Даниилу, князю Московскому» для смешанного хора и оркестра к 850-летию Москвы, 1997.

Hymn do św. Adalberta («Гимн святому Адальберту») для смешанного хора и оркестра, 1997.

Credo для пяти солистов (сопрано, меццо-сопрано, альты, тенора и баса), детского и смешанного хоров и оркестра, 1997–1998.

Sanctus, Benedictus для детского или женского шестиголосного хора a cappella, 2002 (2008).

Кадиш для солистов, смешанного хора и оркестра, 2009.

«Повеяло на меня море снов» для трех солистов, смешанного хора и оркестра, 2011.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. — М., 1982.

Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий. — М., 1983.

Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий. Очерки. — М., 1997.

Мдивани Т. Г. К. Пендерецкий. «Заутреня»: вопросы композиции // *Laudamus* — М., 1992.

Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. — М., 1990.

Савенко С. И. Дни польской культуры в СССР // *Сов. музыка*. — 1979. — № 9.

ПРИМЕР 1

CORO

S TUS T TER
T TUS EST S
A C ES T C TUS
TER C TUS
T R C ES T S
TUS R C T S
B T ES T TER
R TUS TER

QUI SEDUCIT UNIVERSUM ORBEM:

QUI SEDUCIT UNIVERSUM

QUI SEDUCIT UNIVERSUM ORBEM:

QUI SEDUCIT UNIVERSUM

QUI SEDUCIT UNIVERSUM ORBEM:

QUI SEDUCIT UNIVERSUM

QUI SEDUCIT UNIVERSUM ORBEM:

QUI SEDUCIT UNIVERSUM

ПРИМЕР 2

CORO

legato

poco accel.

S *al no*
legato mezzo

A *al blanchement*
al dato
al al

T *passato*
legato mezzo
quadruplo forte

B *al celerato sostenuto*
celerato molto
quadruplo forte

pp *f*

ПРИМЕР 3

10 *meno mosso*

CORO

S

A

T

B

...ra
po -
is -
rel -
rel -
rel -
me -
de -
bon -
tur -
vi -
he -
de -
di -
ra -
me

ПРИМЕР 4

2

CORO

S

A

pp

ПРИМЕР 5

a tempo

ord.

CORO

B

mf

ПРИМЕР 6

poco più *rall.*

quasi una litania *poco a poco sussurrando*

CORO

S

A

T

B

quasi una litania
rit. voce
Cor - po - re - gi - al - la - rum

mf *p* *pp*

ПРИМЕР 7

8

CORO

S

A

T

fischio *senza vibr.*

b.ch.

p

mf *b.ch.* *pp*

ПРИМЕР 8

CORO

Isabella
dim.

S

dim.

A

dim.

T

dim.

B

dim.

ff *dim.*

ПРИМЕР 9

CORO

Et u - pot Et a - da - re - va - runt

ad - mi bes dre - ro - nom

B

- mi - epy - nam, qui - us

- re - ge post de - del

- te ter - res po - tes - te - tas

ad - re - nam, bes - nae

ff *p*

ГЛАВА 3

ФОРМУЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА

В ряду композиторов послевоенной Германии Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) занимает особое место по огромному количеству музыкальных открытий. Разносторонне образованный музыкант¹ не только интегрировал все приобретенные им знания, но всегда стремился узнать новое. Композитора интересовали открытия во многих сферах — в искусстве, астрономии, философии, коммуникации, мультимедии, электронике. Каждый художник стремится создать что-то новое, никогда не бывшее, но создание и радикальное осуществление новых принципов композиции выделяет Штокхаузена на фоне современников и предшественников: «**изобретение** нового материала сменяется **открытием** новых свойств материала унаследованного»².

Многочисленные открытия в статистической, интуитивной, пространственной, космической «музыке», а также работа в области «формульной» организации музыкального материала (от *моноформулы* к *суперформуле* и *мультиформуле*) последовательно входят в семь революций Штокхаузена³.

В 1977 году Карлхайнц Штокхаузен приступает к созданию театрального сверхцикла СВЕТА, который включает в себя семь опер, названных по дням недели. К 1998 году были завершены шесть опер: «Четверг», «Суббота», «Понедельник», «Вторник», «Пятница», «Среда». Последняя опера «Воскресение» была завершена в 2003 году, ее сценическая премьера состоялась после смерти композитора в апреле 2011 года в Кельне.

Весь проект рассчитан на четверть века, и исполнение гепталогии СВЕТА целиком может длиться более суток. К настоящему времени гепталогия не была исполнена полностью. В дипломной работе С. А. Хлыбовой проводится параллель между особым жанром «Света» Штокхаузена и вагнеровскими *музыкальными драмами*, в частности с тетралогией «Кольцо Нибелунгов». Вслед за Вагнером, превратившим «музыкальный спектакль» в продолжительное священнодействие, ... Штокхаузен создает свой театр и свой оригинальный тип мифотворчества. Так, в семи операх СВЕТА отражается процесс *миротворения* и *мироосуществления*... Музыкальное действо превращается у Штокхаузена в своеобразную мистику. Оно, по мысли автора, есть своего рода *musica sacra*»⁴.

¹ В 1947–1951 годах Штокхаузен обучался в кельнской Высшей музыкальной школе (композиция, фортепиано) и в университете (германистика, философия, музыковедение).

² Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. М., 1995. С. 31. Вып. 1.

³ Подробно о творчестве К. Штокхаузена см.: Просняков М. Т. Специальный факультативный курс: К. Штокхаузен и Новая музыка XX века: проблемы теории и практики современной композиции. Рукопись. — 1993–94 уч. год; II версия 1997/98 уч. год.

⁴ Хлыбова С. А. Формульная композиция Штокхаузена в гепталогии СВЕТА. Дипл. работа. МГК, 1997. С. 5–6.

Либретто гепталогии написано самим композитором и представляет собой своеобразный синтез религиозной культуры человечества, который пропущен сквозь интеллект художника. Три основных персонажа цикла — **Михаэль**, **Ева** и **Люцифер** — выходят за рамки библейской традиции. По замыслу Штокхаузена, образ **Михаэля** (архангела Михаила, мусульманского Микала, греческого Аполлона и Гермеса, Юпитера и Диониса, германско-скандинавского Тора [Донара], Митра в древнеиранской мифологии и вочеловечившегося Христа) символизирует создателя нашего универсума; **Ева** (Афродита, Мелисса и Ио, Венера и Деметра, Исида и дева Мария) отображает женский образ, призванный создать новое человечество, более совершенное и музыкальное; **Люцифер** (Ахриман, Шива, демон, прислужник сатаны) — разрушитель, дезорганизатор космической иерархии, нарушитель порядка. Три героя гепталогии «определяют полноту Вселенной, в совокупности символизируют гармонию Космоса»¹, однако каждый из них имеет собственные задачи и не может претендовать на главную роль.

Каждый из героев «Семи дней недели» имеет свой день, основной цвет и три ипостаси на сцене: вокальную, инструментальную и пластическую. Нижеприведенная таблица из дипломной работы С. А. Хлыбовой разъясняет общую традицию атрибутов главных персонажей гепталогии в связи с древнеарийской цивилизацией:

	ПН	ВТ	СР	ЧТ	ПТ	СБ	ВС
<i>Персонажи</i>	День Евы	День конфликта между Михаэлем и Люцифером	День согласия между Евой, Михаэлем и Люцифером	День Михаэля	День искушения Евы Люцифером	День Люцифера	Мистический брак Евы и Михаэля
<i>Планета</i>	Луна	Марс	Меркурий	Юпитер	Венера	Сатурн	Солнце
<i>Цвет основной</i>	Зеленый	Красный	Сетло-желтый	Светло-синий	Оранжевый	Черный	Золотой
<i>Дополнительные</i>	Бирюзовый опаловый, серебряный беловатый	Огненно-красный, кирпично-красный, синий, черный	?	Фиолетовый, пурпурный	Светло-зеленый, лаково-черный	Красно-черный на белом фоне, зеленовато-голубой, синезеленый, ночная синь	?
<i>Первоэлемент</i>	Вода	Земля	Воздух	Эфир	Пламя	Огонь	Свет
<i>Чувство</i>	Обоняние	Вкус	Зрение	Слух	Ощущение	Мышление	Желание
<i>Черта характера</i>	Мужество	Храбрость	Приветливость	Прилежание	Непоколебимость	Неустрашимость	Преданность

Концепция СВЕТА реализует новации Штокхаузена в области формульной композиции, то есть *раскрытие целого сочинения из определенной формулы*. «То, что тогда было серией, для меня теперь формула», — писал Штокхаузен², как бы преломляя в технике формулы достижения Шёнберга, Веберна и Мессиаана. Но, вместе с тем, композитор ясно говорил, что традиции и терминология музыкальной композиции первой полови-

¹ Хлыбова С. А. Формульная композиция Штокхаузена в гепталогии СВЕТА. Дипл. работа. МГК, 1997. С. 39.

² Там же. С. 3.

ны XX века не подходят для его сочинений. По словам М. Т. Проснякова, Штокхаузен отказался от разработки, контрастности, модуляции, вариаций, серии, так как эти обозначения не пригодны к его музыке¹. Например, вся гепталогия выводится из единой формулы (см. приложение I). Она называется **суперформулой**, так как органически объединяет несколько формул: на трех строках в виде партитуры расположены Формула Михаэля (FM), Формула Евы (FE) и Формула Люцифера (FL). Ядром каждой формулы — FM, FE и FL — являются тоны-зерна, то есть определенные высотные ряды с индивидуальным количеством звуков, имеющим символическое значение². В FM этих тонов-ядер 13: *c-g-as-fis-h-b-d-f-des-es-a-e-[es]-c*, в FE — 12 тонов-ядер: *b-d-cis-c-es-e-gis-a-g-h-f-ges-[ges-ges]*, в FL — 11: *f-e-dis-a-h-g-fis-d-cis-ais-gis*³ (приложение III).

Суперформула, по словам К. Штокхаузена, «представляет собой содержательное единство»⁴, она «больше, чем лейтмотивный или психограммный знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула — матрица и план микро- и макроформы, но, и, в то же время, психический образ, и картина колебаний супраментальной [вышей] манифестации»⁵. Поясним данную цитату: под выражением «психограммный знак» Штокхаузен понимает «отражение в музыке психологических нюансов происходящего, сюжетного, передачу психологической атмосферы средствами музыки»⁶. *Суперформула для СВЕТА* (приложение I) — единый организм, состоящий из семи сегментов: ① — тт. 1–3, ② — тт. 4–5, ③ — тт. 6–7, ④ — тт. 8–11, ⑤ — тт. 12–13, ⑥ — тт. 14–16, ⑦ — тт. 17–19. Она вполне может быть исполнена и как самостоятельное сочинение.

Суперформула — сложная многопараметровая структура, в которой каждый параметр — звуковысотность, ритм, динамика, тембр, фонетика, артикуляция — ведет себя самостоятельно. Параметры особым способом проецируются на всё сочинение и вступают друг с другом в различные взаимоотношения.

3.1. «НЕВИДИМЫЕ ХОРЫ ЧЕТВЕРГА ИЗ СВЕТА» КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА

«Невидимые хоры оперы *Четверг* из СВЕТА» сочинены Карлхайнцем Штокхаузенем в июле-августе 1979 года, записаны хором западногерманского радио под руководством автора в конце ноября того же года.

Как и вся опера *Четверг*, «Невидимые хоры» выстраивается из суперформулы (SF) *Четверга*, которая являет собой транспонированную на большую секунду вниз *суперформулу для СВЕТА* (приложение I — суперформула для СВЕТА; приложение II — суперформула *Четверга*).

Четверг — первая из созданных опер гепталогии СВЕТ Штокхаузена. Ее сценическая премьера (длительностью около трех с половиной часов) состоялась в 1981 году, и новая

¹ Из личной беседы с М. Т. Просняковым 23 января 1997 года.

² В приложении III дается более развернутый вид тонов ядер для «Невидимых хоров», и поэтому в квадратных скобках в тексте отмечены звуки, не входящие в первоначальный вариант тонов-ядер.

³ Недостающий в 12-тоновой формуле Люцифера (FL) звук с находится в «избыточной» 13-тоновой формуле Михаэля (FM), которую он обрамляет.

⁴ Штокхаузен К. Мультиформульная музыка // XX век. Зарубежная музыка. М., 1995. С. 46. Вып. 2.

⁵ Stockhausen K. Texte zur Musik 1977–84. Komposition. Band 5. DuMont Buchverlag, Köln, 1989. S. 667. См. также *Словарь терминов*.

⁶ Хлыбова С. А. Цит. соч. С. 101.

инсценировка (что уникально для Штокхаузена, так как ни одна другая опера до настоящего времени не имела второй сценической редакции) — в 1985 году в Лондоне в театре Royal Opera. До этого состоялись концертные премьеры II акта — «Путешествия Михаэля вокруг земли» в 1978 году, I акта — «Юности Михаэля» в 1979 году и сцены «Фестиваль» из III действия «Четверга» в 1980 году. В «Четверге» много автобиографичного, в «Юности Михаэля» события из детства композитора переданы в абстрактной форме (как, например, смерть родителей).

Центральным персонажем оперы *Четверг* из СВЕТА является Михаэль (один из героев гепталогии). *Четверг* состоит из трех актов, вступления и заключения, и включает в себя шесть партитур. Каждая из опубликованных издательством Stockhausen-Verlag¹ партитур может быть исполнена самостоятельно как сценически, так и в quasi-концертной версии²:

1. *Приветствие Четверга (Приветствие Михаэля).*
2. *Невидимые хоры.*
3. *Акт I. Юность Михаэля.*
4. *Акт II. Путешествие Михаэля вокруг земли.*
5. *Акт III. Возвращение Михаэля.*
6. *Прощание Четверга (Прощание Михаэля).*

«Невидимые хоры» могут исполняться отдельно, но в сценической версии они предназначены для I и III актов *Четверга*, где их звучание накладывается на музыку действия: I акт — это «Юность Михаэля: его рождение, учеба, экзамен и сцена Лунной Евы», III акт — «Возвращение Михаэля, сцены Фестиваль и Видение»³.

Невидимые хоры в концепции Штокхаузена — есть отражение небесной иерархии. По выражению М. Т. Проснякова, мы их не видим, но чувствуем на себе их влияние. «Это нечто потустороннее, имеющее трансцендентный характер»⁴. Невидимые хоры не присутствуют на сцене, мы их действительно не видим, но **слышим**. Для творчества Штокхаузена в целом очень характерна **идея всемузыкального**. У него есть целый ряд высказываний подобного рода: «Всё есть звук. Весь мир — музыка. Всё есть музыка»⁵.

«Невидимые хоры», как и многие сочинения Штокхаузена, имеют пространственную организацию, то есть они исполняются или воспроизводятся с помощью акустических систем⁶. Это зафиксировано в названии — «Невидимые хоры *Четверга* из СВЕТА для 16-канальной записи а саррелла и 8- или 2-канального воспроизведения». Это значит, что для записи хоров используется 16-канальный магнитофон, 14 каналов (дорожек) которого применяются для индивидуальных хоровых групп, 1 канал — для дирижера, который

¹ В дальнейшем мы будем ссылаться на данное издание партитуры.

² См. комментарии к партитуре.

³ Ко времени выхода партитуры «Невидимых хоров» (1986) в издательстве Stockhausen-Verlag сочинение еще не было исполнено.

⁴ Из личной беседы с М. Т. Просняковым.

⁵ Там же.

⁶ Хотя опыт создания объемности и стереофоничности звучания хора уже существовал. В опере «Улисс» Л. Даллапикколы, написанной по заказу западноберлинского оперного театра и впервые поставленной 29 сентября 1968 года под управлением Лорина Маазеля, композитор использует прием передачи пения хора через громкоговорители, расположенные в различных местах зрительного зала. «Наиболее широко это использовано в I акте в сцене восстания спутников Улисса, где пение хора слышится то со сцены, то с порталов, то из динамиков, расположенных под полом зрительного зала» (Денисов Э. В. Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы // СВЕТА. ДОБРО. ВЕЧНОСТЬ. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, Воспоминания, Материалы / Ред.-сост. В. С. Ценова. М., 1999. С. 99).

контролирует баланс звучания во время исполнения, и 1-й канал остается неиспользованным. Указание «для 8- или 2-канального воспроизведения» означает, что 16-канальная запись микшируется для 8- или 2-канального воспроизведения.

Само название произведения отлично от традиционного типа: сочинение для шестнадцатиголосного смешанного хора а cappella и т. п. Здесь Штокхаузен распределил голоса не по партиям, а по каналам, то есть указание I S означает не *партию первых сопрано*, а *первый канал сопрано*. Таким образом получается:

I–III S (первый-третий каналы сопрано)
IV–VI A (четвертый-шестой каналы альтов)
VII–X T (седьмой-десятый каналы теноров) и
XI–XIV B (одиннадцатый-четырнадцатый каналы басов).

Каждый из четырнадцати каналов хора делится на несколько голосов (от двух до четырех). Иногда подобные деления могут приводить к одновременному звучанию 36 голосов (например, в секции 19)¹. Для каждого канала требуется 12 исполнителей, таким образом общее число певцов хора составляет 168 человек (12×14).

Следовательно, для отдельного исполнения «Невидимых хоров» (по выражению Штокхаузена, для **самостоятельного исполнения посредством магнитофонной записи**) кроме исполнителей, нужна специальная аппаратура: 1 восьмиканальный магнитофон, 1 микшерный пульт, 8 групп акустических систем по 2 громкоговорителя (по 100 ватт), расположенных по кругу (при отсутствии 16 громкоговорителей можно использовать 4 группы громкоговорителей по 2 в каждой, либо, в крайнем случае, 2 группы по 2), а также необходимо определенное количество подставок под громкоговорители 3,5 метров высотой. Кроме того, в предисловии к партитуре хоров имеется пожелание композитора о том, чтобы слушатели в зале размещались концентрически, и во время самого исполнения зал должен быть полностью темным, но потолок и стены освещены прожектором как звездный небесный свод; запись должна всё время воспроизводиться громко, только в конце сочинения можно слегка уменьшить громкость звука².

В каждом из своих последующих сочинений Штокхаузен разрабатывал новые исполнительские приемы, которые корректировались в процессе репетиций, а затем фиксировались в комментариях к партитурам. Сам композитор практически всегда принимал непосредственное участие в репетициях своих сочинений, и исполнение какого-либо произведения без ведома автора могло нарушить его аутентичность.

Партитура «Невидимых хоров» снабжена многочисленными указаниями. Если первые шесть страниц содержат общие объяснения и перевод текста, то следующие три страницы партитуры включают разъяснения буквально каждого листа партитуры сочинения³.

Композитор пунктуально расписал репетиционное время и то, каким образом проводить репетиции, и сколько потребуется времени на запись хоров. Например, «четы-

¹ См. Приложение IV — схему формы «Невидимых хоров».

² Использование автором специального оборудования существенно осложняет исполнение его сочинений, так как кроме хорового коллектива необходимы акустические системы, микшерный пульт и пр., что, конечно, является дорогостоящим и требует определенных технических навыков от дирижера как звукорежиссера. Но следует отметить то, что применение подобного рода средств и обеспечивает необходимое качество звучания (в частности хорошую прослушиваемость каждого звукового пласта).

³ Тенденция помещать многочисленные указания и комментарии к своим сочинениям характерна для многих композиторов второй половины XX века — Лигети, Лютославского, Штокхаузена и других.

ре группы хора — сопрано, альты, тенора и басы должны репетировать и делать запись отдельно друг от друга по возможности одновременно с несколькими дирижерами, но в разных помещениях».

Штокхаузен в своих пояснениях к исполнению «Невидимых хоров» привел СХЕМУ ФОРМЫ и ее объяснение: сверху слева направо обозначены секции 1–35, под ними — время каждой секции ± 1 секунда для вдоха (приложение IV — FORMSCHEMA). Во встречающемся двойном обозначении времени верхнее означает время в I акте оперы, а нижнее — в III акте. Слева от нотного стана по вертикали указываются дорожки 16-канального магнитофона. В партитуре СХЕМЫ ФОРМЫ хоров дается гармоническая структура, из которой выстраивается всё сочинение. Подобная схема (как бы концентрат произведения) позволяет сразу видеть сочинение целиком без полной партитуры, охватывая форму в целом.

Под схемой идут объяснения для исполнений хоров в вариантах I и III актов *Четверга*, так как они несколько различны. Штокхаузен отметил в схеме несколько остановок в форме, обозначенных словом Stop. В I акте таких остановок семь, в III акте — три. Самостоятельное исполнение хоров ближе I акту, в котором 7 остановок. Однако в самостоятельном исполнении, в отличие от I акта, эти остановки заполняются материалом непосредственно из разных секций самих «Невидимых хоров». Например, в 1 остановке перед 8 секцией используется фрагмент из 22 секции (XI–XIV каналы, басы).

Литературным источником для «Невидимых хоров» послужили апокрифические ветхозаветные рукописи, которые разыскала и передала композитору Реха Фрайер, израильтянка, прежде проживавшая в Германии. Оригинал песнопений, прославляющих Бога, написан на иврите. Но в подборе текста, который использует Штокхаузен, один из четырех фрагментов дается в переводе на немецкий язык (секции 9–17), а три другие, соответственно, исполняются на языке оригинала — иврите (секции 1–7, 19–25, 28–35).

Хотя Штокхаузен не знал иврит, применение этого языка имело для него важное значение, так как композитор стремился в своем творчестве интегрировать разные культуры (в отличие, скажем, от Стравинского, который на иврите написал балладу «Авраам и Исаак» с посвящением народу Израиля, подчеркивая тем самым особый национальный колорит).

В предисловии к «Невидимым хорам» дается текст произведения полностью в переводе на немецкий язык. Далее мы приводим перевод текста на русский язык:

I. Судный день (Вознесение Моисея), иврит, секции 1–7:

И тогда наступит Мое Царствие

Над всеми Моими Творениями

И придет конец Сатане.

С ним уйдут все страдания,

Потому что Царь Небесный взойдет на трон

И земля поколеблется,

Солнце не даст свет

И рога луны разломаются,

И круговорот звезд падет в смятении,

И Твои люди возрадуются,

И воздвигнет Тебя Господь.

II. *Конец времени* (Апокалипсис Баруха), немецкий язык, секции 9–17:

В свое время откроются чудесные вещи.

Тогда они увидят Мир, который был невидим (unsichtbar).

Они также увидят Время, прежде скрытое (verborgen).

Они будут жить на Небесах, одетые как звезды

В прекрасные блестящие одежды

Из света Солнечных Лучей.

III. *Конец времени* (Апокалипсис Баруха), иврит, секции 19–25:

Спасение падет как роса

И боль, и вздохи, бедствия уйдут от Человечества

И радость покроет всю землю.

И дикие животные выйдут из леса

И позволят вести себя маленькому ребенку.

IV. *Гимн* (Завет Левия), иврит, секции 28–35:

Небеса возрадуются

И земля возвеличится

И облака возликуют

И откроются врата рая

И отринется разящий меч от Человечества

И затем возликуют

Авраам, Исаак и Иаков

И я тоже возрадуюсь

И все Святые облекутся с ликованием.

В предисловии к партитуре композитор дал некоторые указания по поводу записи и произношения текста: «Слоги и некоторые буквы на иврите обозначены в фонетической транскрипции, а не как обычно. Они должны произноситься в соответствии с фонетическим алфавитом («The Principles of the International Phonetic Association», London WC IE 6BT // «Правила Международной Фонетической Ассоциации», Лондон)¹. Отчетливая разница должна быть как между близкими гласными: *u-v*, *a-α*, *ε-ж*, *i-n*, так и между *R-r* (в первом случае — это продолжительный гортанный согласный *R*, а во втором — раскатистый языковой *r*). Все глухие согласные должны артикулироваться очень ясно и громко (с придыханием). Слоги и буквы на немецком языке должны выговариваться, как в немецком произношении с преувеличенно твердыми согласными (*p*, *t*, *k*, и др.)»².

Смысл текста, ясный при переводе, при исполнении трудно уловить даже знающим иврит, так как в разных пластах фактуры одновременно звучат разные строки текста, образуя своего рода политекстовость, что, конечно, сильно затемняет смысл текста. Более того, текст разбивается на слоги и фонемы, создавая определенную звуковую красочность. По словам С. А. Хлыбовой, «фонема для Штокхаузена становится таким же мельчайшим строительным элементом, что и отдельный музыкальный звук»³. Единственный раз слова произносятся отчетливо в 26-й секции — фраза «Ich hatt' einen Kameraden» («У меня

¹ Уже в сочинении Штокхаузена «Карре» для 4-х оркестров и хора (1960) фонемы йотировались и произносились в соответствии с «Правилами МФА» (Лондон).

² Из пояснений к партитуре.

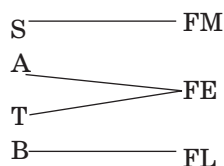
³ Хлыбова С. А. Цит. соч. С. 78.

был один товарищ»), и затем шепотом дважды названия цифр от одного до тринадцати («*eins, zwei, drei...*»). Этих слов нет в литературном первоисточнике — апокрифических рукописях. Можно предположить, что фраза «*Ich hatt' einen Kameraden*» имеет непосредственное отношение к оперному действию и принадлежит одному из трех героев гепталогии — Люциферу, на что указывает проведение тонов-ядер FL с данными словами, а затем и произнесение шепотом чисел, которое также относится к FL (см. пример 2).

В процессе сочинения хоров композитор полностью ориентировался на *фонетическую транскрипцию* иврита¹. Необходимо отметить, что Штокхаузен изучал фонетику и коммуникативные исследования у Вернера Майер-Эплера в Боннском университете (1954–1956). Идея Штокхаузена трактовать язык как ту или иную фонетическую структуру уже нашла свое воплощение в сочинении «*Stimmung*» («Настрой/Настроение») 1968 года. Для этого произведения композитор разработал специальную шкалу гласных фонем, систематизированную в так называемый вокальный четырехугольник, в котором осуществляется переход от светлого гласного «и» к темному «у» и обратно через ряд промежуточных фонем² (пример 1 А). В композиции «*Stimmung*» Штокхаузен впервые применил художественное обертоновое пение. Оно специфично тем, что одновременно звучат несколько тонов благодаря определенной фонеме и особому положению гортани, при котором низкий звук голоса дает более высокий обертон таким образом, чтобы они звучали вместе.

Техника обертонового пения и использование звучания фонем имеют свое продолжение в последующих вокально-хоровых сочинениях Штокхаузена, а в частности в «Невидимых хорах» — в секциях 20–25 в XI–XIV каналах басов (пример 1 Б).

Как и вся опера *Четверг*, «Невидимые хоры» выводятся из суперформулы, о которой говорилось выше. Однако в данном произведении суперформула раскрывается по специально сочиненным для него принципам. Например, Формула Михаэля (FM) горизонтально (мелодически) полностью проводится в СХЕМЕ ФОРМЫ хоров у верхнего голоса первого канала сопрано (S I) (напомним, что *Четверг* посвящен характеристике Михаэля), Формула Евы (FE) проходит в альтках и тенорах, а Формула Люцифера (FL) — в басах (см. приложения III и IV).



¹ Интерес к фонетике, особенно ивриту, также был присущ и другим композиторам, пишущим в серийной (сериальной) технике. Например, Л. Ноно в интервью с Э. Рестаньо говорил следующее: «Я нашел в Гранаде текст из «Сефер Йетцирах» (одной из каббалистических книг), в этом тексте содержится разбор фонетики [иврита], основанный на числах... Из анализа еврейского алфавита с его гортанными, небными, язычными, зубными, губными согласными вытекает техника вдоха и выдоха, которая вновь встречается в музыке Шенберга: в его хорах, в *Sprechgesang*, в *De profundis*» (Л. Ноно. Автобиография. Фрагменты интервью с Э. Рестаньо. Перевод и комментарии Л. В. Кириллиной // XX век. Зарубежная музыка. М., 1995. С. 67. Вып. 2.).

² Нужно отметить, что идея создания особого языка музыкальных произведений была также осуществлена Д. Лигети: электронная пьеса «Артикуляция» (1958), согласно авторским указаниям, представляет собой определенный разговор, где есть вопросы и ответы, высокие и низкие голоса, речь на разных языках и т. п. В 1962 году Лигети создает специальный чисто фонетический «язык» для «Приключений» (1962) и «Новых приключений» (1962–1965) для трех певцов и семи инструменталистов, который дополнен разнообразными вскриками, визгами, смехом, вдохами, выдохами, шепотом, виртуозными пассажами и тому подобными нетрадиционными звучаниями.

В состав структуры суперформулы (приложения I или II), помимо ее характерных, составляющих внутреннюю основу критериев таких, как звуковысотность, динамика, длительность, входят также изменяемые, преходящие музыкальные свойства, по определению Штокхаузена, — «акциденции» (случайности), к которым относятся эхо, предэхо, ветер, окрашенные паузы, колорированный шум, модуляции, импровизации и некоторые другие. К *акциденции* «окрашенные паузы» (gefärbte Pause) принадлежат:

1) «щелканье» или «цоканье» формулы Михаэля в т. 3 суперформулы для СВЕТА, обозначенное перевернутой немецкой буквой «К»,

2) произнесение шепотом чисел от 1 до 13 в формуле Люцифера в тт. 7, 18 суперформулы;

3) «дыхательный шорох» (Atemgeräusch) — повторение букв и слогов «e-a-e-a...», «pi-u-pi-u» различными способами, например, выдыхая с тремоло (в формуле Евы в т. 12 суперформулы для СВЕТА), glissando (в формуле Люцифера, в т. 12).

Акциденции связаны с внутренней жизнью звука и с его варьированным повтором. Например, фонемы, привносимые в партию трубы «ta-ta-ta» FM (Михаэль — в инструментальной ипостаси трубач) в т. 12 SF, трансформируются в слоги «pa-pa-pa» в 26 секции «Невидимых хоров», произносимые шепотом сопрано и тенорами, а в это время в XI канале басов проводится FL: вначале тоны-ядра со словами «Ich hatt' einen Kameraden» («У меня был один товарищ»), а затем дважды — *акциденция* FL — произносимые вслух числа от одного до тринадцати — «eins, zwei, drei...», причем во второй раз композитор обозначает как именно их артикулировать, например, «vie-rr-» — в течение 30 секунд (пример 2).

Доминирующее положение в СХЕМЕ ФОРМЫ, конечно, занимает формула Михаэля, и некоторые ее *акциденции* распространяются на все голоса по вертикали, такие, как «щелканье» в 8 секции, «цветной шум» в 18 секции и «ветер» в 27 секции и т. д. (см. СХЕМУ). *Акциденция* формулы Михаэля «ветер» из т. 14 суперформулы *Четверга* преобразуется в целую секцию (27) «Невидимых хоров». В суперформуле для СВЕТА в этом же такте стоит обозначение «Vorecho» («предэхо») вместо «Wind» (ветер). Эффект «ветра» образуется путем выдыхания и медленного вдыхания на обозначенной высоте без голоса, при этом губы исполнителей находятся в положении как при свисте; реальная высота звучания октавой выше написанной (пример 3).

Штокхаузен в хорах применяет пение на звонких согласных — (v ____), повторы слогов и букв (u-a-u-a, a-i-a-i), постепенные переходы от одной обозначенной гласной к другой через все гласные тембры между ними — (a —> u), как в упоминаемом выше сочинении «Stimmung», громкие вдохи и выдохи, а также другие способы артикуляции. Например, композитор часто употребляет один прием, очень отдаленно напоминающий *хомонию* в народном пении, когда гласные слова распеваются с придыханием, однако у Штокхаузена эти придыхания акцентируются: «Da-ha-ha-hann», «se-he-he-he-hen», «sie-hi-hi» и т. п.

Рассмотрим исполнение некоторых *акциденций* в хоре, например таких, как щелканье языком с варьированной высотой звука *accelerando* или *ritenuto*, «цветной шум», а также использование различных приемов, например, манеры пения тирольцев (йодля) и др.

Акциденция «щелканье» (или «цоканье») FM в т. 3 суперформулы проецируется в целую секцию «Невидимых хоров», длящуюся 88 секунд. При прослушивании этой секции нередко возникают ассоциации со звуком капающей воды, водопада и т. п. Такой эффект достигается специальным способом — громким щелканьем языка о верхнее небо с вари-

рованной высотой и в различных темпах с ускорениями и замедлениями: секция 8, четыре канала — I S, IV A, VIII T, XI B — div. in 2 (пример 4).

Акциденция «колорированный» или «цветной шум» («*farbiges Rauschen*»), звучит октавой выше записи. Этот прием подобен свисту, который образуется между кончиком языка и верхними зубами (на согласный *s* или *f*) без участия голоса. Чтобы точно определить высоту данного звука, вначале сам звук нужно действительно просвистеть на реальной высоте, а затем *цветной шум* направить на установленную высоту. Этот прием используется в 18 секции. В СХЕМЕ ФОРМЫ он обозначен латинской буквой «S», причем в трех голосах I S, IV A + VII T, XI B (каналы IV A и VII T объединены в один голос) одновременно по горизонтали проводятся FM, FE и FL в своих «мелодических» вариантах (пример 5).

В секциях 19–20 применяется интересный прием, который образуется путем «вставления» в ноту, звучащую legato, неопределенно точно высоких звуков или неопределенно точно низких. Подобная манера пения называется в тирольском пении *йодль*. В партитуре хоров данный эффект обозначен как форшлаг с акцентом над нотным станом или под ним, например, секция 20, I–II каналы сопрано и IV–V каналы альтов (пример 6).

В «Невидимых хорах» Штокхаузен использует звучание двух кларнетов, которые записываются на VIII и IX каналах (вместо теноров) в 20–22 секциях. Кларнеты вносят в сочинение оттенок юмора: беглые пассажи секстолями по тонам FE и FL образуют прихотливые интервальные последовательности (см. партитуру).

Особой технической проблемой в исполнении являются политемповые и полиметрические эпизоды, например, секция 25:

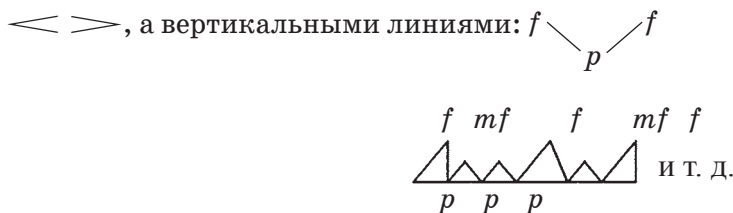
Каналы		Темп	Размер
I	S	$\text{♩} = 180 (\text{♩} = 90)$	$\frac{2}{8}$
II	S	$\text{♩} = 80$	$\frac{2}{4}$
IV	A	$\text{♩} = 120$	$\frac{3}{4}$
XI	B	$\text{♩} = 60$	$\frac{11}{4}$
XII	B	$\text{♩} = 55$	$\frac{12}{4}$
XIII	B	$\text{♩} = 50$	$\frac{11}{4}$
XIV	B	$\text{♩} = 45$	$\frac{10}{4}$

Если темпы кратные ($\text{♩} = 120$, $\text{♩} = 90$ или $\text{♩} = 60$), то они не представляют особой сложности для исполнения, но когда темпы близки, как, скажем, у басов в указанном примере, то отличить их, конечно, труднее. Для этого певцам и дирижерам нужны электронные метрономы не только для репетиций, но и для выступления. По свидетельству М. Т. Преснякова, музыканты, часто исполняющие музыку Штокхаузена, могут отличить даже 0,5 темповых отклонений, например, 45 ударов в минуту или 45,5. Естественно, такое ощущение темпа требует специальных навыков.

Как видно из приведенной выше таблицы, каждый канал хора имеет не только свой темп, но и свой размер, что, естественно, усложняет работу одного дирижера, который

не в состоянии одновременно показывать разные темпы и разнообразные размеры. В подобных случаях задача дирижера — показать начало и конец секции, а хористы должны ориентироваться сами (по метрономам) в темпах и, соответственно, размерах. Либо для исполнения аналогичных секций требуется участие нескольких дирижеров (в 26-й секции имеется авторское указание: «дирижировать каждый пласт отдельно!»¹), которые будут ориентироваться на главного дирижера либо звукорежиссера. Дирижер ответственен не только за разучивание и исполнение сочинения, но и за баланс каждого пласта: через наушники он получает верное представление о звучании всех каналов и затем регулирует (микширует) громкость каждого. Однако работа дирижера в большой степени контролируется звукорежиссером, который является главной фигурой в процессе исполнения сочинений Штокхаузена. Необходимо отметить, что композитор зачастую выполняет обе эти функции сам, как, например, при записи «Невидимых хоров» в 1979 году.

Одной из особенностей нотной записи Штокхаузена служит обозначение динамики как в суперформуле для СВЕТА, так и в партитуре «Невидимых хоров» (секция 24 и далее). *Crescendo* и *diminuendo* выписаны не как обычно горизонтально:



Это своеобразный прием быстрого, но плавного динамического изменения звука².

На наш взгляд, «Невидимые хоры» представляют особый интерес для многих музыкантов не только в связи с претворением новых музыкальных идей, но и потому, что Штокхаузен в данном сочинении расширил исполнительские возможности хорового коллектива. Как видно из СХЕМЫ ФОРМЫ хоров, крайние регистры голосов используются на протяжении нескольких секций подряд (IS — в секциях 1, 5–6, 9–17, XII B — в 1–7 секциях и далее). Divisi 14-канального смешанного хора, как говорилось выше, приводят к созвучиям до 36-ти голосов, и при этом каждый канал имеет свой заданный музыкальный материал. И хотя воспроизведение обеспечивает хорошую слышимость каждого пласта, от слушателя требуется особая восприимчивость и «активность». Штокхаузен неоднократно высказывался о том, что ему нужен **подготовленный слушатель**. Он также говорил, что иногда сам «вынужден вслушиваться в один и тот же момент, прежде чем определить, всё ли там в порядке»³. Для Штокхаузена очень важными являются те эпизоды, где музыкальных событий больше, чем можно реально услышать. По его словам,

¹ Участие нескольких дирижеров в процессе исполнения в силу разнопараметровости сочинений встречается у Штокхаузена уже в сочинениях «Группы» (1955–1957) и «Карре» (1959–1960).

² Важно отметить, что Штокхаузен стремился к новациям и в области записи. Например, в партитуре сочинения «Welt-Parlament» («Всемирный Парламент») для хора a cappella (1994–1995) композитор обозначил динамические оттенки цветовым спектром: от ярко-красного *fff* через оранжевое *mf*, зеленое *p* к серо-бордовому *ppp*. Соответственно выглядит нарастание и убавление звучности: «вилочки» имеют плавные цветовые переходы. «Welt-Parlament» является первой сценой *Среды* из СВЕТА. Ее содержание: начинается день Всемирного Парламента. Президент открывает Среду из СВЕТА. Он устраивает дебаты в Мировом Парламенте: Любовь — наша тема сейчас.

³ Штокхаузен К. Из интервью. С. 51.

«это совершенно особое музыкальное переживание»¹. Таким образом, «Невидимые хоры» представляют сложность не только для репетиционного и исполнительского процесса, но и для восприятия.

Так как «Невидимые хоры» — многопараметровая композиция (в которой каждый из параметров ведет себя самостоятельно), особую сложность для исполнения в хоре представляют полиобразования: политемповость, полиметрия и своеобразная политекстовость, о которых говорилось выше. Кроме того, очень важную роль в сочинении играет параметр пространства — для исполнения и воспроизведения хоров необходимы специальные акустические устройства и определенная аппаратура (8-канальный магнитофон, микшерный пульт) и др.

Итак, особенности «Невидимых хоров» состоят в радикальном применении **новых средств** как в технике композиции (выведение сочинения из суперформулы, схема хоров), так и в записи партитуры (по каналам, своеобразное обозначение динамики и т. д.), а также в использовании **богатейших ресурсов хора** и необходимости в **подготовленном и «активном» слушателе**. И хотя исполнение подобных сочинений довольно редки по многим причинам, в основном материально-техническим и организационным, знакомство с произведениями Штокхаузена представляет большой интерес, потому что его музыка — это особая сфера интегрирования различных как музыкальных явлений, так и различных процессов, традиционно считающимися **внемузыкальными**. Интересна точка зрения самого композитора по этому поводу: «Окружающая среда создает художественные формы не только для глаз, но и для ушей, ... если человек слышит всё больше такой музыки, в которой интегрированы природные звучания, звучания технического окружения, тогда он делается восприимчивым к подобным звучаниям в реальной жизни... Окружающий акустический мир начинает омузыкаливаться и формировать музыкальные качества»².

НЕКОТОРЫЕ ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА

Хоры для Дорис, 1950

«Карре» (Carré) для 4-х оркестров и хоров, 1960.

«Моменты» для сопрано, 4-х хоровых групп и 13-ти инструменталистов, 1964 (1969).

«Микрофония II» для 12-ти певцов, 4-х модуляторов, магнитофонной ленты и Hammond-органа, 1965.

«Дыхание дает жизнь...» (хоровая опера с оркестром или магнитофонной лентой), 1974–1977.

Хор используется во всех операх СВЕТА, в частности:

«Невидимые хоры» из Четверга, 1979.

Прощание Люцифера из Субботы для мужского хора, органа и 7-ми тромбонов (live, или в записи), 1982.

Всемирный парламент (Welt-Parlament) для хора a cappella из Среды, 1994–1995.

¹ Штокхаузен К. Из интервью. С. 51.

² Там же. С. 54.

Празднество Рождения для хора а cappella и магнитофона из Понедельника, 1987.
Приветствие Вторника для сопрано, 9-ти труб, 9-ти тромбонов, 2-х исполнителей на синтезаторе, хора и двух дирижеров.
Прощание Вторника для синтезатора, хора и электронной музыки, 1991.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Просняков М. Т. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. — М., 1992.

Просняков М. Т. Специальный факультативный курс: К. Штокхаузен и Новая музыка XX века: проблемы теории и практики современной композиции. Рукопись, 1993–1994 уч. год; II версия — 1997–1998 уч. год.

Савенко С. И. Дышать воздухом иных планет. [Наш собеседник — Карлхайнц Штокхаузен] // Советская музыка. — 1990. — № 10.

Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. — М., 1995. — Вып. 1.

Штокхаузен К. Мультиформульная музыка / Пер. С. И. Савенко. // XX век. Зарубежная музыка. — М., 1995. — Вып. 1.

Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») // Там же.

Электронная и инструментальная музыка // Там же.

Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) // Там же.

Из интервью // Там же.

Хлыбова С. А. Формульная композиция Штокхаузена в гепталогии СВЕТ. Дипл. работа. — МГК, 1997.

Холопов Ю. Н. К единому полю звука: «№ 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века. Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Научн. труды Московской консерватории. Сб. 9. — М., 1995.

Stockhausen

24. III. - 4. IV. 1978

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Superformel DONNERSTAG *Stockhausen*

ПРИЛОЖЕНИЕ III

S A FM

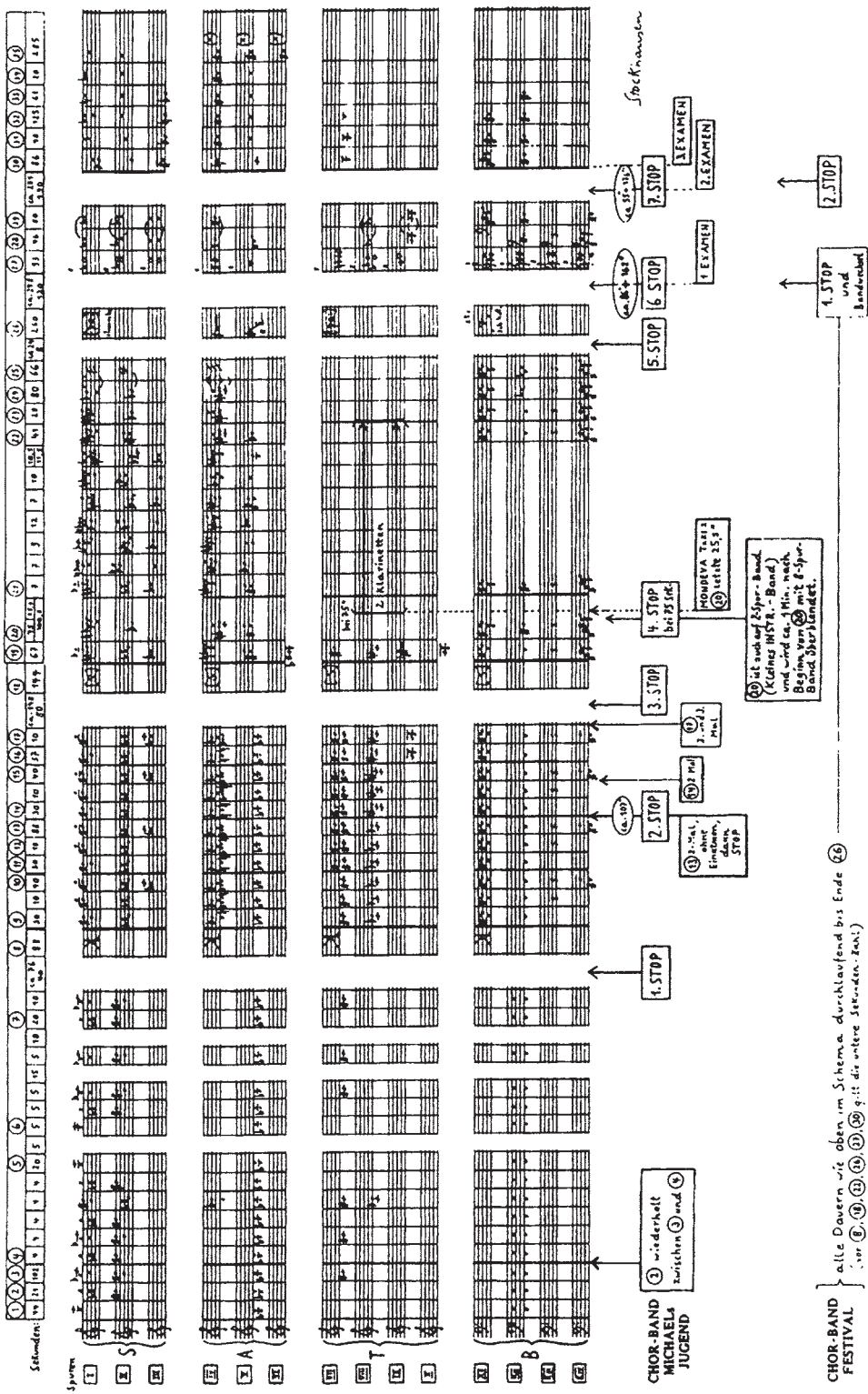
A T FE

B FL

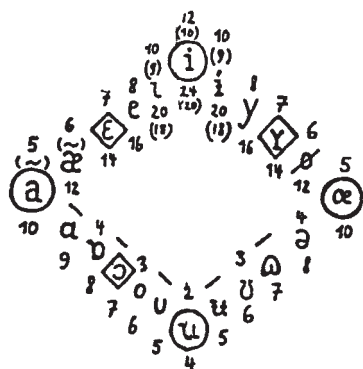
UNSICHTBARE CHÖRE

FORMSCHEMA von UNSICHTBARE CHÖRE

Das folgende FORMSCHEMA zeigt die 35 Abschnitte des CHOR-Bandes (eingekreiste arabischen Zahlen ① (35) in der obersten Spalte).

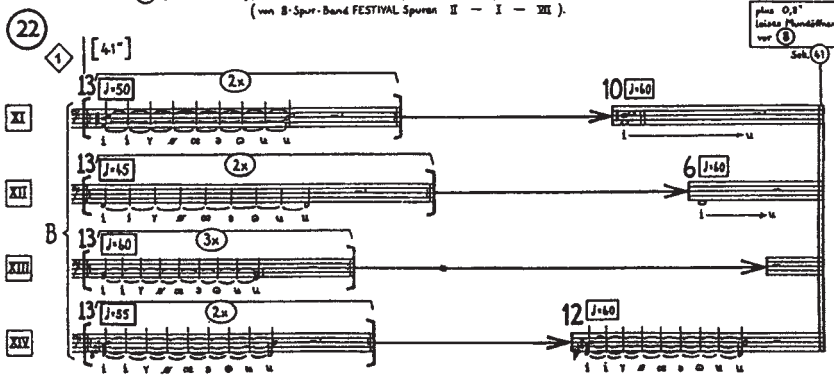


ПРИМЕР 1 А

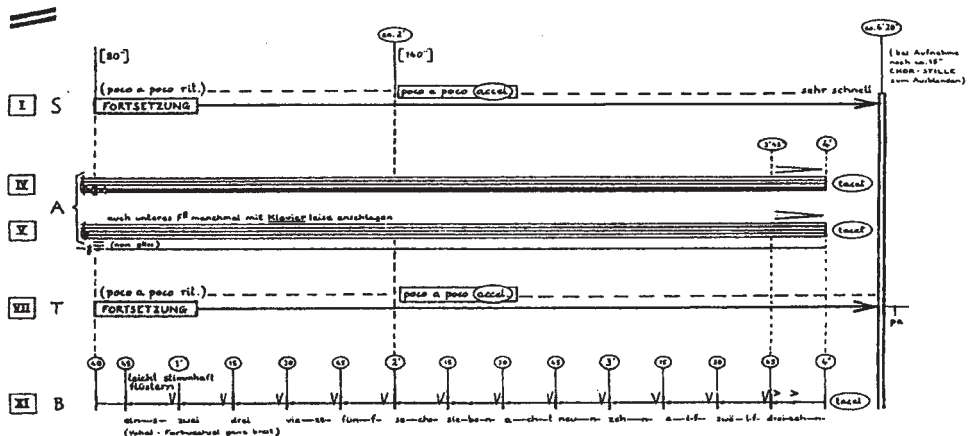
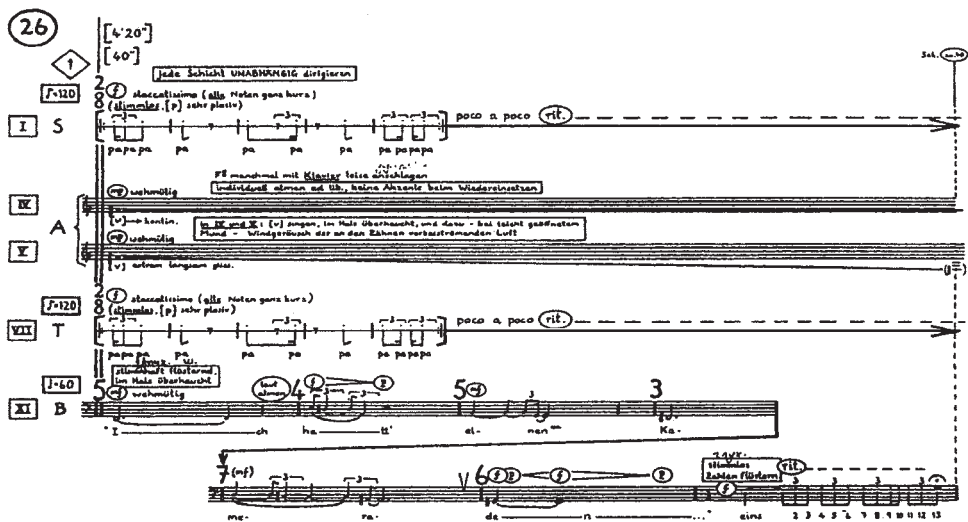


ПРИМЕР 1 Б

In selbständiger Tonband-Aufführung von UNSICHTBARE CHÖRE folgt nach Abschnitt ⑦ anstelle einer Pause Abschnitt ② (41 Sekunden), aber nur die Bässe auf Spuren XI - XII/XIII - XIV (von 8-Spur-Band FESTIVAL Spuren II - I - XII).



ПРИМЕР 2



ПРИМЕР 3

27

1. Einbläsergitarre + 1

[93"]

ALLE: stimmlos mit den notierten Tonhöhen ausatmen (Tenore) oder langsam ein- und ausatmen (Soprano, Alto, Bässe); Lippen wie beim Pfeifen ("Wind"). Die realen Tonhöhen klingen 1 Oktave höher.

1. & 2. Einbläser zu 25 abgezogen

I

II S

III

IV

V A

J=60

Die Tenöre tauschen jedesmal die 2 Töne.

VII

VIII T

IX

XI

XII

XIII B

XIV

aus
hy

11x
ein

5
aus
hy

aus
hy

10x
ein

3
aus
hy

aus
hy

9x
ein

3
aus
hy

aus
hu

8x
ein

5
aus
hu

aus
hu

7x
ein

9
aus
hu

J=60

nicht Tenor 6!

13x
V
hu

7x
V
hu

8x
V
hu

5
aus
hu

J=60

9x
jedesmal
Töne tauschen
aus
hu

10x
aus
hu

11x
aus
hu

13x
aus
hu

3
ein
hu

3
aus
hu

5
aus
hy
hu

2
ein
hy
hu

ПРИМЕР 4

8)  **Prüfung**

Teufelhan immer Frey verfahren,
nicht Laster sondern bei rff und bei langsam,
Befehlsmann immer vorangeht.

	[88"]	[17"]	[20"]	[12"]	[18"]	[19"]	[3"]
I S	schnell [100] 10	schnell [100] 20	langsam [100] 40	schnell [100] 50	schnell [100] 70	schnell [100] 80	schnell [100] 90
II A	schnell [100] 10	schnell [100] 20	langsam [100] 40	schnell [100] 50	schnell [100] 70	schnell [100] 80	schnell [100] 90
III T	schnell [100] 10	schnell [100] 20	langsam [100] 40	schnell [100] 50	schnell [100] 70	schnell [100] 80	schnell [100] 90
IV B	schnell [100] 10	schnell [100] 20	langsam [100] 40	schnell [100] 50	schnell [100] 70	schnell [100] 80	schnell [100] 90

ПРИМЕР 5

18

I S [164°] [32'] J=60
stimmtes [s] "stufen": zwischen Zungenpitze und oberen Schneidezähnen
→ atmen auf lsb

IV A [4°] J=75
stimmtes [s] "stufen": zwischen Zungenpitze und oberen Schneidezähnen
→ atmen auf lsb

VII T [4°]
stimmtes [t] aus Gähler und [s] stimmlos: stufen zwischen Zungenpitze und oberen Schneidezähnen
→ atmen auf lsb

XI B [4°]
[f] [s] [s] [s] [s] [s]

I S [20°] J=60
[s] de

IV A [8°]
[s] de

VII T [8°]
[s] de

XI B [f] [t] [s] [s] [s] [s]

I S [16°]
langsam unregelmäßig

IV A [56°]
langsam unregelmäßig

VII T [56°]
langsam unregelmäßig

XI B [s] [s] [s] de

2dB leiser raseln

I S nachmalig 2dB leiser raseln

IV A nachmalig 2dB leiser raseln

VII T nachmalig 2dB leiser raseln

XI B raselnd

erst leicht raseln
→ 0,5"
Hochhebung

ПРИМЕР 6

20

1 [101] (WOR-CHOR-Band 100, s")

ungefähr in der Mitte jedes Tones im 'Wachsprung' und/oder 'Tiefprung':
herauspringende freie Tonhöhen wie Jodel (Stimme bricht); *lyndron* (diktiert)

I 10x ca. 8" lange Töne ca. 2" Sub ca. 10

II 9x ca. 9" lange Töne ca. 2" Sub ca. 11

IV 8x ca. 10" lange Töne ca. 2" Sub ca. 12 2 oben 2 unten 24

V 11x ca. 7" lange Töne ca. 2" Sub ca. 9 18 27

ma rr pe ha ta

XI 13 J=60 7x Oberlone deutlich nacheinander hervorheben i e l æ a a o u

XII 13 J=55 7x i e l æ a a o u

XIII 13 J=50 6x i e l æ a a o u

XIV 13 J=45 5x i e l æ a a o u

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ
РУССКАЯ ХОРОВАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

1.1. ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

Всякое настоящее искусство должно быть духовным. Функция какого-либо искусства — обратить людей в какую-либо веру, и искусство обладает большой силой в деле воздействия на души людей.

Э. Денисов

В творческом наследии Эдисона Васильевича Денисова (1929–1996) хоровые произведения занимают особое положение. Композитор, по собственному признанию, очень любил писать для хора и для голоса. Однако хоровые сочинения у него не так многочисленны, как того хотел сам автор. Почти все они (кроме цикла «Приход весны») созданы по заказу:

- «Осень» на слова В. Хлебникова (1968) — для хорового ансамбля из Братиславы;
- Реквием (1980) — для Северогерманского радио;
- «Свете тихий» (1988) — для Густава Эрнесакса (для хорового праздника в Таллинне);
- «Легенды подземных вод» («Légendes des eaux souterraines», 1989) на стихи И. Бержере — для группы солистов «Vocal de France»;
- «Утренний сон» («Morgentraum», 1993) на стихи Р. Ауслендер — для Хармута Шмидта, руководителя Дюссельдорфского хора;
- Kyrie (1991) — для международной Бах-академии Штутгарта;
- «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992) — для Alte Oper Франкфурта;
- Хоры к спектаклю «Медея» (1995) — для постановки Ю. П. Любимова.

На русском языке написаны следующие хоровые опусы: смешанные хоры а cappella «Осень», «Свете тихий», а также оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа»¹. Остальные произведения созданы на иностранных языках: на французском — хоры в операх «Пена дней» по Б. Виану (1981) и «Четыре девушки» по П. Пикассо (1986), «Легенды подземных вод» на слова И. Бержере (1989); на немецком — кантата «Утренний сон» на слова Р. Ауслендер (1993); на латыни — Kyrie для хора и оркестра памяти Моцарта (1991), на четырех языках (французском, английском, немецком и латыни) — Реквием (1980). Преобладание сочинений на иностранных языках Денисов объяснял чисто практическими целями, желанием услышать написанную музыку, так как благодаря заказам на произведения их исполнение становилось вполне реальным.

¹ Будучи аспирантом Московской консерватории, Денисов сделал несколько обработок народных песен для хора к опере «Иван-солдат» на сюжет русской сказки из сборника А. Афанасьева «Народные сказки» (1956–1959). У композитора есть также оратория «Сибирская земля» на текст А. Твардовского (1961), в которой звучит патриотическая идея.

Денисов, прекрасно зная французский язык, обратился в своем творчестве к целому пласту французской литературы, который в России не был столь популярен, — это прежде всего Б. Виан, Ш. Бодлер, П. Пикассо, Р. Шар, А. Мишо. Кроме того, подобно Веберну, воплотившему в своих произведениях стихи малоизвестной широкой публике австрийской поэтессы Х. Йоне, Денисов «открыл» слушателям целый ряд малоизвестных иностранных авторов — Р. Ауслендер, Ф. Танцера, И. Бержере.

Важно отметить очень чуткое и в своем роде бережное отношение Денисова к поэзии и литературе. Композитор, по его словам, не может сочинять на те тексты, на которые уже написана любимая им музыка. Он говорил, например, что не в состоянии воплотить в музыке стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье» лучше, чем Глинка, или писать на текст канонического Реквиема, потому что уже существуют Реквиемы Моцарта, Верди и других авторов, чьи сочинения очень нравились композитору¹.

Однако во время работы Денисова с литературным первоисточником часто происходила трансформация начального материала, которая прежде всего связана с проецированием текста «на себя», то есть композитор мог изменить поэтический текст в соответствии с тем, что необходимо сказать и выразить «в данный момент сочинения»². «Если я не сделаю слова *моими*, я не могу на них писать», — эти строки из Записных книжек Денисова объясняют некоторые особенности процесса сочинения: вначале слова поэта должны стать «словами композитора», затем «музыка должна усилить стихи или их подтекст (а иногда и вводить новый), и создать *единственно возможное* прочтение текста»³.

Другой важной отличительной особенностью работы Денисова с литературным текстом является нередкое **изменение концепции** литературного первоисточника, как, например, происходит с текстом Виана в опере «Пена дней» и стихами Танцера в Реквиеме. Оба сочинения имеют отличное от оригинала окончание. Так, в эпилоге оперы «Пена дней» вводится хор девочек, поющих религиозную детскую песню о Христе (у Виана в романе образ Христа трактуется нетрадиционно и даже порой кощунственно, — этот Христос ничего в мире не может изменить, он равнодушен к человеческому страданию). В Реквиеме после слов Танцера о том, что 10 заповедей Христа забыты и в настоящее время невозможно верить в Бога, антитезой звучат слова 32 псалма в арии сопрано — «Ибо слово Господне право, всё что Он делает — достойно веры», добавленные самим композитором.

Денисова всегда интересовали выразительные возможности человеческого голоса, а также вопросы музыкальной драматургии. В хоре — в «*гибком, живом организме*» (по определению композитора) — наиболее органично слияние вокального интонирования и драматургического начала. И не случайно большинство хоровых сочинений Денисова написано в кантатно-ораториальном жанре⁴: Реквием, *Kyrie*, «История...», «Утренний сон». Хор играет важную роль в операх «Пена дней», «Четыре девушки», а также в завершенной Денисовым религиозной драме Шуберта «Лазарь» и реконструированной им опере Дебюсси «Родриго и Химена». Так, III акт «Лазаря» весь построен на хорах. «Родриго

¹ См. об этом: Батюк И. В. Эдисон Денисов. Реквием. Драматургия цикла и особенности исполнения. Дипл. работа. МГК, 1996. С. 50 (беседа с композитором 2 марта 1996 года).

² Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995). М., 1997. С. 24.

³ Там же.

⁴ Много важной и полезной информации о кантатно-ораториальных сочинениях Э. Денисова содержится в следующих работах: Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М., 1993; Ценова В. С. Свете тихий. Поздний Денисов // Музыка Эдисона Денисова: материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора: Научные труды Московской гос. консерватории. Сб. 11. М., 1995.

и Химена» Дебюсси, по словам Денисова, — «практически хоровая драматургия»¹. Хор участвует в действии как в операх Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», которые Денисов и, конечно, в свое время Дебюсси хорошо знали и очень высоко оценивали.

В опере «Пена дней» хоры контрастны по своей сути, — это два бытовых номера (вальс на катке и хор полицейских) и два духовных хора (Agnus Dei и хор слепых девочек в Эпilogе). В опере «Четыре девушки» на сюжет Пикассо хор играет роль комментатора за сценой. В этой опере четные картины (2-я, 4-я и последняя 6-я) заканчиваются хорами. По словам автора, он вводит хор в оперу с целью «расширить смысловое и музыкальное пространство»². По той же причине, а также для того чтобы подчеркнуть лирическую, чувственную сторону оперы Денисов прибегает к использованию стихов французских поэтов — Рене Шара и Анри Мишо. Заключительные хоры в обеих операх Денисова имеют особый смысл, это хоры «об исчезающей красоте», в которых есть элемент «тихого прощания, тихого ухода». А понятия *красоты* и *света* являются ключевыми в эстетике и творчестве Денисова³.

ХОРЫ ИЗ МУЗЫКИ К «МЕДЕЕ»

Интересно и показательно, на наш взгляд, драматургическое решение хоров для спектакля «Медея» московского Театра на Таганке по трагедии Еврипида на адаптированный текст И. Бродского (1940–1996)⁴. В трагедии Еврипида Медея предстает как страстная женщина, которой движет ослепляющая сила любви к Ясону (она убивает брата и детей). Бродский адаптировал текст трагедии с соблюдением стихотворных размеров, сохраняя яркую образность и дух античности. В состав исполнителей музыки к «Медее» Денисова, помимо хора, входят флейта, 2 трубы, 2 тромбона и ударные (литавры, вибратон).

13 хоров «Медии» имеют различные функции: они представляют саму трагедию, комментируют действие, участвуют в нем. Вступительный и заключительный хоры передают содержание пьесы Еврипида. В начальном хоре (Прологе) события развиваются очень быстро — от побега Медии и Ясона из Колхиды до поселения их в Коринфе,

¹ Цит. по: Денисов Э. В. Настоящая музыка всегда духовна / Беседа с М. И. Катунян // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 42.

² Там же. С. 41.

³ О слове «свет» в музыке композитора, по его собственным словам, можно написать большую и серьезную работу. См. об этом: Неизвестный Денисов. С. 98.

⁴ Договоренность о совместной работе над «Медеей» у Денисова с Любимовым была еще до автокатастрофы, в которую попал в июле 1994 года композитор, и в начале 1995 года их сотрудничество возобновилось. Для этой постановки трагедии Еврипида Иосиф Бродский переработал текст древнегреческого драматурга (несмотря на уже существующий перевод. М., 1969). Денисову пришлось работать очень быстро, так как Бродский передал ему текст хоров в Париж в марте 1995 года, хотя премьера в Афинах уже была назначена на май того же года. По рекомендации Денисова исполнить и записать эти хоры было предложено Новому московскому хору. Эдисона Денисова и Елену Растворову (1995–2000), руководителя этого хора, связывали творческие и дружеские отношения. Именно Денисов первый откликнулся на идею Растворовой создать камерный хор для исполнения современной музыки и был инициатором многих выступлений, гастролей и записей этого коллектива. За очень сжатый срок — всего одну неделю — коллектив разучил и записал хоры. Но, к сожалению, вся работа как композиторская, так и исполнительская оказалась напрасной, — в той стадии, в которой находилась разработка спектакля, хоры по мнению Любимова оказались неуместными. И режиссер «пустил» запись хоров в фойе театра до начала спектакля, чем, конечно, обидел композитора. Однако цифровая запись хоров к «Медее», сделанная Е. Растворовой, вошла в программу компакт-диска хоровых сочинений Денисова наряду с «Легендами подземных вод» и хором «Свете тихий» (CD/ «Русский сезон», 1996). (Из личной беседы с Е. Л. Растворовой 30.06.1998).

где у них рождается двое сыновей. Начинается эта часть погружением в мрачную атмосферу: «Никто никогда не знает, откуда приходит горе. Нас окружает море, а на горизонте горе заметней, чем голос в хоре...»¹. Текст последней части, — это очень характерные для древнегреческой трагедии слова о воле богов, которые вершат людские судьбы: «Никто никогда не знает, что боги готовят смертным. Они способны на всё...». Крайние части имеют схожие инструментальные вступления, которые перебрасывают тембровую и мелодическую арку от начала трагедии к ее концу: в I части звучит канон тромбонот от *fis*, а в последней — от *a*; кроме того, эти части имеют одинаковые начальные строки: «никто никогда не знает...»; см., например, начало Пролога (пример 1).

Некоторые из хоров «Медеи» являются интерлюдиями между сценами трагедии, комментируя происходящие события, например, это первый, второй, четвертый и пятый хоры. Другие хоры непосредственно принимают участие в действии как третий, шестой–двенадцатый хоры. В середине седьмого хора альт соло, а затем сопрано повествует от лица главной героини: «А я не прошу о счастье. Дай мне над сердцем власти. Нет хуже, чем рабство страсти...».

В данных хорах Денисов подверг тщательной разработке ритмическую структуру музыки, отражающую просодию стиха. Композитором тонко прочувствованы ударность–безударность слов, их долгота и кратность. Прием переключки фраз хора и ударов литавр передает архаичный дух древнегреческой трагедии, как, например, в начале третьего хора (пример 2).

Контрапунктическое письмо Пролога имеет свое продолжение и развитие в шестом, седьмом, девятом и заключительном хорах. Наиболее употребимыми являются имитационные и канонические построения, (тт. 27–31 десятого хора, тт. 5–15 седьмого хора).

Восьмой хор построен на чередовании однородных групп хора — женской и мужской, по ритмической организации данный хор имеет сходство с третьим, для которого характерна несимметричная метрика. Начальные интонации шестого хора связывают его с десятым и двенадцатым хорами, где мотив «колыбельной» (триольное движение восьмыми по звукам мажорного трезвучия) получит свое развитие².

Двенадцатый хор под названием «Колыбельная» оставляет весьма жуткое впечатление, — это колыбельная детям, которых убила Медея, ослепленная изменой мужа (у Еврипида проводится параллель с Ино, по греч. мифологии сестрой Семелы, матери Диониса. Ино сошла с ума по воле Геры, так как она воспитывала Диониса, — Ино бросилась с сыном [Меликретом] в море, шум которого подражает колыбельной...).

Хоры «Медеи» — прекрасный образец воплощения театральной пьесы в хоровую музыку; это своего рода хоровой театр, поскольку хоры могут исполняться самостоятельно как концертное сочинение. Детальная проработанность тексто-музыкальной просодии, соответствие интонации слов выразительности мелодики, специфическое тембровое решение — духовые, ударные и хор, несимметричная метрика, сочетание контрапунктического и аккордового письма, — все эти художественные средства и создают атмосферу древнегреческой трагедии.

¹ Здесь и далее текст цитируется по: Бродский И. А. Сочинения в четырех томах. Том IV. СПб.: Издательство «Пушкинский фонд», 1998. С. 306–318.

² Подобная интонация есть в Реквиеме Денисова — «berce moi» («баюкай меня») в тт. 37–38 и далее I части.

«ОСЕНЬ» НА СТИХИ В. ХЛЕБНИКОВА; «ЛЕГЕНДЫ ПОДЗЕМНЫХ ВОД» НА СТИХИ И. БЕРЖЕРЕ

Среди традиционных хоровых жанров — кантаты, оратории, оперных хоров, хоров а саррелла, в которых писал Денисов, — выделяется особый жанр **вокальных ансамблей**, которые могут исполняться хоровым коллективом. Эти произведения, на наш взгляд, можно обозначить как **сочинения для камерного хора**. Их исполнение требует особого коллектива, состоящего из певцов, наделенных хорошими вокальными, слуховыми данными и, безусловно, теоретической подготовкой.

Первым из хоровых сочинений Денисов, по его собственному признанию, считал «Осень» на стихи Велимира Хлебникова (1968), хотя это произведение написано для тринадцати сольных голосов. Идея исполнения «Осени» хором была подсказана Денисову хормейстером Б. Г. Тевлиным (1931–2012), исполнившим первый и третий номера цикла хоровым коллективом¹. Подобный вариант очень понравился композитору, по его словам, это было «поразительно чисто и абсолютно вместе»².

В начале работы над «Осенью», писавшейся для ансамбля из Братиславы, в 1968 году произошли страшные события в Чехословакии. И Денисов специально старался подобрать тексты таким образом, чтобы в них «была скрытая политическая подоплека»³. Это была реакция композитора на то, что в Прагу вошли советские танки. В Чехословакии «Осень» так и не была исполнена, и ансамбль, как и многие другие коллективы, перестал существовать.

В «Осени», написанной в серийной технике, уже присутствуют черты, характерные для зрелого стиля Денисова. В данном сочинении композитор обращается с серией довольно свободно: повторяет (обыгрывает) тоны и целые группы, переставляет и пропускает звуки; серийные ряды буквально «врастают» один в другой. Отойдя от серийной «ортодоксии», Денисов тяготеет к свободной 12-тоновости, в которой одним из структурных принципов является микросерийная работа. Серия, по словам автора, всего лишь «подпорка», а интонационный материал, лежащий в ее основе, всегда должен быть естественным, чтобы ячейки (сегменты) серии могли «жить и развиваться самостоятельно, как ветви единого дерева»⁴.

Рассмотрим серию «Осени» (пример 3). Она имеет четкие внутренние деления, которые сцеплены между собой, — это первая интонация 3.1 (в полутонах), первый квартаккорд 5.5, две большие секунды — 2.2, минорное трезвучие — 7.4 и второй квартаккорд — 5.5. (Хотя в целом для додекафонии не характерно использование трезвучий и октав, Денисов применяет их как краску, и если, по его словам, трезвучия несут функциональность, а не краску, то они теряют свою выразительность и смысл. Октавы и унисон, как выразительное средство, могут иметь разные функции, например, скрытые октавы или дублировки в октаву используются для того, чтобы подчеркнуть тот или иной звук в аккорде или созвучии, а унисон или октавный унисон заостряет внимание как контраст по отношению к гемитонике.) Серия «Осени» очень пластична, и Денисов делает из нее как красивую горизонталь, так и вертикаль, но в основном в сочинении преобладает линейное письмо.

¹ «Осень» также исполнялась Новым московским хором под управлением Е. Растворовой, и данное исполнение было высоко оценено композитором.

² Шульгин Д. И. Признание Э. Денисова. По материалам бесед. М., 1998. С. 186.

³ Денисов Э. В. Настоящая музыка всегда духовна. С. 41.

⁴ Неизвестный Денисов. С. 46.

Три части цикла написаны для разных составов хора: I часть — для 7-голосного женского, II часть — для 6-голосного мужского и III часть — для 13-голосного смешанного, что несет в себе определенное тембровое решение: от очень светлой и самой непродолжительной по времени краски I части через сочную, густую палитру II части, к заключительной III части, наиболее изощренной и утонченной по технике и по оттенкам, — от легчайших фиоритур сопрано, доходящих до *c* третьей октавы, до глубокого, но легкого *eis* большой октавы у басов.

В «Осени» Денисов впервые применил технику, в которой слово расчленяется на слоги и звуки и передается разным голосам. И если в первых двух частях подобное проведение слов находится «близко» между родственными голосами, то в III части текст может передаваться от альтов к басам или от сопрано к тенорам и т. п., слова могут перекрещиваться в пространстве, переходить одно сквозь другое, наслаиваться, «подсвечиваться» гласными звуками. Подобная техника применялась Л. Ноно в его хоровых сочинениях 1950–1960-х годов, которые Денисов анализировал. Однако в интонационном отношении в «Осени» нет ничего общего с произведениями итальянского композитора, возможны лишь некоторые аллюзии с его хоровым стилем, который ассимилировал додекафонную технику с традициями старинной итальянской музыки (К. Монтеверди, К. Джезуальдо и А. Скарлатти). «Осень», по словам композитора, — чисто русский пейзаж¹, а осенняя тематика была ему вообще очень близка².

I часть цикла является прозрачной зарисовкой, в которой основной нюанс *pianissimo*, а самый «громкий» динамический оттенок — *mf*. В этой части Денисов использует преимущественно вертикальный принцип организации серии, причем вертикаль дается и одновременно, и в наложении (по диагонали). Например, в первых двух тактах — «*со-бор гра-чей о-сенний*» — первые пять слогов текста соответствуют пяти звукам серии *Pgis*, которые наслаиваются друг на друга, а последующее слово «о-сен-ний» звучит одновременно по вертикали у четырех сопрано, причем 6–9 тоны серии повторяются дважды как аккорд. Графически тт. 1–2 I части выглядят так:

1 такт	2 такт
SI 2 бор—	6 сен-ний
SII 1 со—	8 сен-ний
SIII	9 сен-ний
SIV	7 сен-ний
AI 3 гра—	—
AII 4 чей—	—
AIII 5 о—	—

Далее в этой части слова рассредоточиваются по голосам, сходятся в одновременном звучании, а также в хоровой фактуре выделяются определенные пласты, которые будут встречаться в следующих частях. Заканчивается I часть (как и последующие) одним из любимых приемов композитора, — «игрой красок» — чередованием созвучий:

¹ Шульгин Д. И. Цит. соч. С. 186–187.

² Осенняя тема часто встречается в творчестве Денисова. Например, «Осень» из хорового цикла «Приход весны» на стихи А. Фета, «Две песни» на стихи И. Бунина, «Осенняя песня» на стихи Ш. Бодлера, «Мертвые листья» для клавирина.

«путь хол-ста» — 3 слога, имеющие три гармонические краски: «путь» — трезвучие *A-dur*, «хол-» — квартаккорд *g-c-f*, «-ста» — терцквартаккорд *H* с секундой и секстой (пример 4).

II части цикла, по словам композитора, присущ «театральный» элемент, — «это реальный звуковой мир». На это указывают обозначения *inquieto* (беспокойно), *espressivo*, а также динамика, доходящая до *ff*. Помимо уже встречавшихся принципов организации серийного материала в I части, для II-й характерен прием расхождения из унисона в кластер или созвучие и схождение в унисон из какой-либо вертикали, например, заключительное *meno mosso*. Наслоение отдельных голосов I части преобразуется в наслоение пластов II части, например тт. 8–10, где на фразу басов *div. in 3* «*реяли сонные тучи осени синей*» наплывает следующая строка теноров *div. in 3* «*по небу ясному мечется иней*», на которую накладывается фраза «*лишь золотые...*» вновь у басов.

Во II части впервые появляется движущийся кластер, в котором голоса с различными мелодическими фигурациями вступают поочередно, образуя густую звучность таким образом, что создается эффект «живой» вибрирующей фактуры без четкого разделения на составляющие, тем самым «затемняя» текст (тт. 13–14). В дальнейшем этот прием будет использоваться Денисовым очень широко, — в Реквиеме, «Легендах», «Истории» и др. сочинениях. Единственный раз в сочинении в т. 18 представлен октавный унисон, который несет в себе колористическую функцию: после усложненных построений полифонического, затем аккордового склада звучит «простая» фраза в октавный унисон: «*вы были нами*» — *es¹-b-f-h-h* (у теноров) и *es-B-F-H-H* (у басов).

III часть перекликается с 1-й по эмоциональной окраске — «голоса как бы падают в туманном осеннем воздухе», — так охарактеризовал эту часть сам композитор. Действительно, для заключительной части цикла характерно прозрачное звучание — динамика не превышает *mf*, а ее гибкость (практически ни одна нота не звучит выдержанно в одном нюансе, постоянно происходит усиление или ослабление звучности) напоминает кантаты Веберна, в частности, «*Das Augenlicht*» op. 26, где стремление к концентрированности информации приводит к тому, что каждый звук имеет огромное выразительное значение и поэтому содержит целую динамическую жизнь от момента взятия до угасания или перехода в новый звук.

В III части намечается особый вид фактуры: в одном голосе проходит главная мысль, а другие голоса, образующие полифонизированную вертикаль, являются своеобразным фоном, например, в т. 7 на фоне четырех голосов партии сопрано звучит основная фраза «и жаром самой яркой грезы» у первого тенора. Мелодика в этой части также отдаленно напоминает Веберна, — широкие скачки и опора на интервалы 11 и 1 (в полутонах), а также детальная проработанность каждой строки текста, каждой фразы и каждого слова. Причем Денисов в трех частях цикла дает различные варианты музыкального воплощения текста: передача слов из голоса в голос, из пласта в пласт, наслоение слов, их переплетение, переkreщивание, «затемнение» текста, а также «схождения» слов в одновременные созвучия.

В цикле «Легенды подземных вод» для двенадцати солистов на стихи Ива Бержере (1989) принципы композиции «Осени» имеют свое непосредственное продолжение. В «Легендах» Денисов широко использует 12-тоновость, но без жестких закономерностей серийной техники.

К изданию этого сочинения в «Le Chant du Monde» (1989) имеется авторское предисловие. Композитор пишет, что этот цикл написан «в полутонах с постоянным и незначительным их перекрашиванием»: «Здесь нет ничего изобразительного для чисто внешних эффектов. Изменения красок достигаются путем накладывания полифонических комбинаций и игрой созвучиями различной плотности (от 12-тоновых аккордов и кластеров до обычных трезвучий). Различные варианты Ре-мажора, встречающиеся в разные моменты, ассоциируются (как и в других моих работах) с понятием света как реального (солнечного), так и краски *Lux aeterna*»¹.

Восемь полифонических миниатюр представляют холодный горный пейзаж, отличный от того, который мы встречаем в «Осени» на слова Хлебникова. Здесь — ледники, горы, высокое холодное солнце и мороз, и при этом основной уровень динамики — *pp*.

В «Легендах» Денисов использует слова своего старого друга, путешественника и альпиниста Ива Бержере². Стихи Бержере не очень популярны, но они привлекли внимание композитора своей красочностью и изобразительностью. Первый номер цикла — «*Час неизвестных размышлений*» — сразу вовлекает нас в денисовский мир, для которого очень характерен тип такой фактуры, где голоса вступают поочередно с разным материалом, но одним текстом, образуя сонорную «движущуюся» вертикаль. Такое письмо в некоторой степени напоминает микрополифонию Лигети, но у венгерского композитора ткань более статична, и материал имитаций идентичен, а у Денисова вступающие голоса могут иметь разнообразные конфигурации таким образом, что к т. 6 уже трудно различить на слух количество голосов и их рисунки. Второе предложение текста — «*огромные горы уходят также и растворяются в темноте*» — строится на «игре созвучий», одном из характерных композиторских приемов (пример 5). Фраза «*растворяются в темноте*» повторяется в другой фактуре в тт. 14–17 — это прекрасный образец точной канонической имитации, выдержанной в духе старинной музыки. Звучание первой миниатюры растворяется на аккорде *D-dur* с секундой и секстой, «разбросанном» на 3,5 октавы: от *D* большой октавы до *fis* второй.

Во II части — «Линия» — композитор использует технику, в которой слово расчленяется по слогам и передается разным голосам, тем самым подчеркивая графикой партитуры слово «линия», повторяемое 6 раз: сначала — просто «*линия*», затем — «*линия стрелы*», «*красная линия обезумевшего дерева*». Мелодика этой части напоминает «концентрированную» мелодику Ноно и Веберна с опорой на большую септиму. III часть — «Красная река» — написана для мужского хора. IV часть — «Раннее солнце» — начинается восходящим арпеджио *D-dur* у первого сопрано, а затем композитор применяет почти все виды фактуры: имитации, наслоения пластов, «игру созвучиями» (в том числе кластерами) и т. д. В V части — «Небо» — композитор рисует своеобразную арку: в начале сочинения два звука слова «*le ciel*» («небо») — *d* и *es* перекрашиваются разными голосами партии альтов, а в конце сочинения перекрашивание этого слова происходит во всех двенадцати голосах хора. Такое тембровое решение, по словам композитора, для слушателя «не только не помеха, но и определенная радость»³.

¹ Перевод, по: Les Éditions du Chant du Monde. E. Denisov «Légendes des eaux souterraines» (1989), référence VO 4039. P. 2.

² См. воспоминания Ива Бержере о Денисове в кн.: СВЕТ. ДОБРО. ВЕЧНОСТЬ. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, Воспоминания, Материалы. М., 1999. С. 181–183.

³ Шульгин Д. И. Цит. соч. С. 187.

В VI части — «Облака» — Денисов применяет корреспондирующие в разных голосах мелодические построения, которые можно обозначить как «гирлянды-дуновения». Подобный эффект кружения создает впечатление наплывающих облаков. Эти гирлянды начинаются «денисовской интонацией» (*EDS*) от *b* (*большая секунда вверх и полутон вниз*) и далее развиваются как «сцепление» гемигрупп — 1.2, 2.1, например, тт. 13–15 VI части (пример 6).

Два последних номера — «На обрыве скалы» и «Тишина» — сочетают в себе аккордовое и полифоническое письмо, которое в этих частях наиболее изоощрено и охватывает весь диапазон хора. Последняя фраза цикла — «деревья слушают легенды подземных вод» — начинается 12-тоновым аккордом от *E* и заканчивается также 12-тоновым аккордом от *D*, который, несмотря на присутствие всех 12 звуков, оставляет краску *D-dur*, так как покоится на квинте *D-A* в самом низком регистре басов.

В «Легендах» Денисов стремится передать не только смысл, но и краску слова. «Затемнение» слов используется редко, таким образом, чтобы содержание ни в коем случае не ускользало от слушателя. Перед ним или после слово звучит отчетливо и ясно; каждый акцент в том или ином слове подчеркнут крупной длительностью или сгущением тембра.

В этом сочинении прослеживаются некоторые черты хорового письма Веберна и Ноно, и, вместе с тем, в цикле Денисов применяет особый тип изложения, в котором все 12 голосов независимы, их мелодические и ритмические рисунки изоощрены, при этом яркая тональная опора не присутствует. Все эти свойства музыки представляют сложность для хорового интонирования, и если прибавить к ним особенности произношения французского текста, то можно сказать, что коллективу придется изрядно поработать, чтобы исполнить данное сочинение. По словам Е. Л. Растворовой — руководителя Нового московского хора, который впервые исполнил «Легенды подземных вод» в России, — это сочинение невозможно петь плохо, его нужно либо исполнять хорошо, либо вообще не трогать. Интересно отметить, что в работе над сочинением хормейстер выделила ряд сравнений элементов хоровой фактуры с элементами живописи: *цветовое пятно, линия, точки*. *Цветовое пятно* — это движущийся кластер, «гроздь-дуновения» в «Облаках» и т. п., *линия* — это рельефная мелодия у одного голоса или у хоровой группы, *точка* — очень яркий образ из электронно-музыкальных цветовых композиций, в которых точка, образованная лазерным лучом, может дрожать и перемещаться, — в хоровой фактуре точке соответствуют «разбросанные» звуки коротких длительностей. Е. Л. Растворова отметила, что в «Легендах» важно драматургически выстроить каждый голос, чтобы каждый певец ясно представлял, где у него основная линия, где фон, куда движется та или иная фигурация и т. д.¹

В отличие от «Осени», «Легенды» нельзя исполнять в дублировании несколькими голосами, так как ряд деталей в этом сочинении не дает возможности единственного прочтения двумя или более голосами — это, например, сложные несимметричные ритмические группировки, широкие мелодические скачки, отдельные звуки в крайних регистрах, а также сами тончайшие акварельные краски пейзажей-миниатюр, их пространство, воздух, чистота, *piano pianissimo*.

¹ Из личной беседы с Е. Л. Растворовой 30.06.1998.

**РЕКВИЕМ ДЛЯ СОЛИСТОВ, ХОРА И ОРКЕСТРА
НА СТИХИ Ф. ТАНЦЕРА И ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ;
«ИСТОРИЯ ЖИЗНИ И СМЕРТИ ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА»
ДЛЯ СОЛИСТОВ ХОРА И ОРКЕСТРА НА ТЕКСТЫ ИЗ НОВОГО ЗАВЕТА
И ПРАВОСЛАВНОЙ ЛИТУРГИИ**

Многие из хоровых сочинений Денисова имеют духовную направленность, — это Реквием, Кюрие, «Свете тихий» и «История...». Духовность для композитора — очень широкое понятие. Из названий сочинений видно, что они касаются разных религиозно-христианских конфессий. И, конечно, духовная музыка, как русская православная, так католическая и протестантская (в основном, И. С. Баха) оказали большое влияние на композиторское мышление Денисова. Однако он сам делает разграничения между прикладной музыкой, написанной для церкви, и музыкой, затрагивающей не только основные вопросы веры, бытия, но и имеющей непреходящую вечную ценность. И поэтому даже инструментальные произведения, в основе которых не лежат религиозно-христианские тексты, по мнению Денисова, обладают духовным смыслом. Два крупных сочинения композитора Реквием и оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для самого Денисова имели очень важное значение, поскольку в них композитор в полной мере выразил свои взгляды на религию.

Реквием для солистов (сопрано и тенора), хора и оркестра был написан за очень короткий срок — три недели августа 1980 года. Во время работы над сочинением, по словам Денисова, у него возникало ощущение, что не он пишет музыку, «а она возникает сама собой, и притом, в единственном, безошибочном варианте»¹. К каноническому тексту композитор обращаться не хотел, так как на него написано множество прекрасных сочинений. Он искал подходящую литературную основу для своего сочинения. Такой основой стал цикл стихотворений Франциско Танцера² под названием «Реквием»³. Текст Реквиема Денисова многоязычен (написан на четырех языках: английском, немецком, французском и латыни) и своеобразно скомпонован. К стихотворениям Танцера добавляются фрагменты литургических текстов на французском языке: псалмы 24:1, 2; 26:7, 8; 32:4-7, 20, 22; слова Христа из Нагорной проповеди (Евангелие от Иоанна, 8:12), текстов заупокойной литургии (*Confutatis*), а также на латыни звучат три фрагмента канонического реквиема: *Requiem aeternam, Lux aeterna, Salva mæ Alleluia*.

Реквием — прекрасный пример денисовской работы с литературным первоисточником, с «проецированием текста на себя», созданием *единственно возможного* прочтения текста. Очень весомым основанием для текстового монтажа послужило несогласие композитора с окончанием цикла стихотворений Танцера на вопросе: «*Бог хорошо(уй) — хорошо(уй) Бог?*» («*Gott gut good God?*» на нем. и англ. яз.). Поэтому

¹ Неизвестный Денисов. С. 65.

² Ф. Танцер — немецкий писатель еврейского происхождения родился в 1921 году в Вене. В 1938 году семья была вынуждена эмигрировать сначала во Францию, затем в Америку, где он получил образование. В 1945 году вместе с американскими войсками приехал в Германию, занимался литературной деятельностью, работал в периодической печати, умер в 2003 году в Дюссельдорфе. К поэзии Танцера Денисов впервые обратился в 1978 году, когда был написан вокальный цикл «Листья», а в 1986 году была сочинена песня «Пожелание добра». Из русских композиторов к творчеству Танцера обращались А. Шнитке, С. Губайдулина.

³ Идея Реквиема возникла у Денисова еще в 70-е годы, когда он начал думать о смешении различных литературных источников. Подобная мысль была и у Б. А. Циммермана, который для своего Реквиема брал газетные вырезки. Можно также провести параллель между «Немецким реквиемом» И. Брамса, написанном на выбранные композитором отрывки из Библии на немецком языке, и «Военным реквиемом» Б. Бриттена, сочетающем стихи У. Оуэна и литургические тексты.

в заключительной части сочинения дополнительно вводятся религиозные тексты; следующая за последними словами Танцера ария сопрано служит им антитезой: «*Жизнь наша зависит от Господа: Он помощь наша и защита наша. Да будет любовь Твоя, Господи, над нами, как мы уповаем на тебя!*» (34 псалом). Другой важной причиной для введения литургических текстов в стихотворения Танцера явилось то, что Денисов хотел расширить *пространство* поэзии немецкого поэта. Денисов, по его словам, не любит одномерность в искусстве — одномерную музыку, одномерную поэзию. В тексте Танцера уже была заложена многомерность: слова или фразы на разных языках, написанные в столбик, объединяются общим смыслом. Поэт пользуется фонетическим сочетанием языков, краской звуков, например, одно слово идет на трех языках подряд: birth (англ.) — рождение, geboren (нем.) — родившийся (part. II gebären), né (фр.) — рожденный (причастие прошедшего времени). При идентичном значении в словах могут быть различия в грамматических формах, времени, числе, существительные даются без артикля, а глаголы без инфинитивной частицы (например, «сгу» на английском языке и существительное, и глагол). Характерная черта поэтического стиля Танцера — соединение языков при предельном концентрировании (сжати) материала. Подобная сжатость текста дает большие возможности к его озвучиванию. Критик Л. Лесле в рецензии на премьеру Реквиема в Гамбурге в 1980 году высказывает интересную мысль о том, что «чем меньше стихотворение само поет и звучит, тем больше шансов на его музыкальное воплощение»¹.

Своеобразие денисовской концепции Реквиема заключается в том, что, следуя стихотворениям Танцера, композитор рассматривает человеческую жизнь как цепь вариаций. Денисов дает название каждой части по основной фразе стихотворения:

1. Прилет улыбки.
2. Основная вариация.
3. Непрерывный танец.
4. Автоматическая вариация.
5. Крест.

Вместе с тем композитор обобщает смысл каждой части: I часть — это рождение, II — детство, III — любовь, IV — семья, V — смерть. Финал, самая большая по размерам часть Реквиема, является кульминацией всего сочинения, а первые четыре части — своеобразным вступлением к последней². Крайние части (I и V) имеют несколько общих моментов, которые позволяют выстроить своеобразные арки: тембровую, темповую и содержательную. Последняя, конечно, наиболее важна: I часть — это тема для вариаций — судьба человека от его рождения до смерти (по Танцеру, человек — вечный заключенный жизни и смерти); V часть — финал, итог всей жизни — смерть. Крайние части схожи по темпу — Lento, в начале каждой из них звучит соло гобоя д'амур. Крайние части многосоставны, в них поэзия Танцера чередуется с литургическими текстами.

Средние части образуют свой цикл, в котором II часть — легкое воздушное скерцо, III часть — драматургический всплеск, IV часть имеет спокойный «домашний» характер.

¹ Lesle L. Menschsein in dieser Welt (Edison Denisovs «Requiem» von Hamburg NDR uraufgeführt). Иностранная комиссия ССК. Перевод.

² По сходному принципу строится и опера «Пена дней»: 1 акт — прелюдия, 2 акт — начало действия и 3 акт, самый масштабный, — кульминация всего произведения.

Драматургический план сочинения схематично можно выразить следующим образом¹:

Части (вариации)	Состав исполнителей	Название части по фразе из цикла Танцера	Обобщенный смысл частей по Денисову	Краткое содержание частей
«Тема» Вар. 1 начальная	Хор, тенор, оркестр	«Anflug des Lächelns» «Прилет улыбки»	Рождение	Рождение человека, дыхание, крик, свет, судьба...
Вар. 2 основная	Сопрано, тенор, оркестр	«Fundamental variation» «Основная вариация»	Детство	Субстанциональная оппозиция двух начал в мире — женского и мужского
Вар. 3 непрерывная	Хор, оркестр	«Danse permanente» «Непрерывный танец»	Любовь	Вечные метания человека между двумя крайностями жизни: сильной всепоглощающей страстью и стремлением уйти от нее и погрузиться в себя
Вар. 4 автоматическая	Хор, оркестр	«Automatic variation» «Автоматическая вариация»	Семья	Отражение в детях образов их родителей
Вар. 5 исключительная	Хор, сопрано, тенор, оркестр	«La croix» «Крест»	Смерть	Итог жизни — смерть «Вечный покой даруй им, Господи, вечный свет да воссияет им»

Заключительная часть, самая развернутая по содержанию и форме, сочетает в себе несколько контрастных эпизодов, каждый со своим развитием, образным и тематическим материалом, но все эпизоды пронизывает общая идея стремления к свету. Развитие этой идеи происходит в несколько этапов, приводящих в конечном итоге к заключительному просветлению:

V часть	Содержание
Вступление	Оркестр, соло гобоя д'амур
1. Начальный хор	<i>драматическая кульминация</i> , тт. 45–47
2. Ария тенора, хор	«К тебе, Господи» (псалом 27) <i>Salva me</i>
3. Ария сопрано, хор	«Ибо всё зависит от Господа...» (псалом 33) — <i>лирическая кульминация</i> завершение стихов Танцера «Бог хорошо — хорошо Бог?»
4. Речитатив тенора	«За тех, кто ищет свет...» (заупокойная Месса)
5. Хоровой реквием	<i>Requiem aeternam</i>
6. Реквием тенора	«Confutatis» во франц. версии
7. Заключительный хор	<i>Lux aeterna</i>

¹ Подробнее о форме частей Реквиема Денисова см.: Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М., 1993. С. 192–197.

Реквием Денисова — прекрасный пример типичного для стиля Денисова 80-х годов синтеза композиторских техник. По словам Л. Лесле, «для каждого аффекта, выраженного словом, для каждой ситуации Денисов вырабатывает свой стиль»¹. Гармонический язык Реквиема включает в себя серийные и тональные комплексы, разнообразные сонорные краски, которые, по убеждению композитора, несут такую же информативную функцию, как и мелодия. В Реквиеме Денисов продолжает развивать приемы хорового письма, намеченные еще в «Осени». В данном сочинении применяются все виды хоровой фактуры: монодическая, гомофонная и полифоническая, и тот или иной способ письма обусловлен спецификой литературного текста. Рассмотрим виды хоровой фактуры в отдельности.

I. Монодическая фактура:

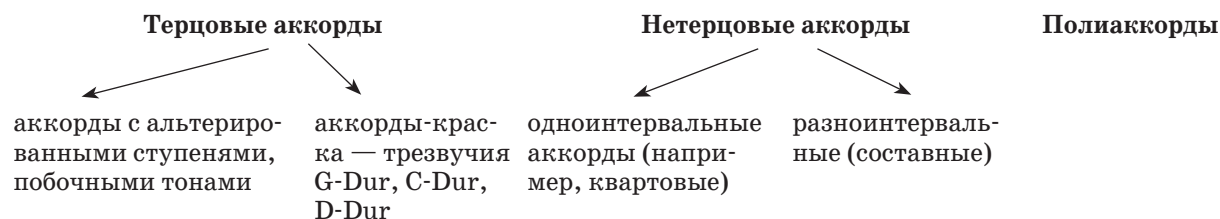
1. Тема-модель и ее развитие (I часть, тт. 33–35, сопрано) (пример 7 А).
2. Тема-мотив, короткая попевка (IV часть, тт. 3–4) (пример 7 Б).
3. Октавный унисон (единственный раз в сочинении — V часть, т. 133) (пример 7 В).
4. Цитата из Реквиема Моцарта (V часть, тт. 142–144 и далее) (пример 7 Г).

II. Полифоническая фактура

1. Имитации разного рода (мелодические, ритмические, точные и неточные). Наиболее типичный вид — сонорные имитации, применяющиеся как способ движения музыкальной ткани. Например, в тт. 14–15 I части проходит сонорный канон в приму: мелодический комплекс через четверть проводится в трех голосах теноровой партии. Подобное наложение голосов — «хроматическое заполнение вертикали» — и создает ощущение кластера (пример 8).
2. Двенадцатиголосный целотоновый канон — V часть, тт. 183–191 (пример 9).
3. Фугато на тему из Реквиема Моцарта — V часть, тт. 142–148, 150–156, 158–162.

III. Гомофонная фактура

1. Аккорды трех основных видов:



Организация гармонического материала сочинения происходит путем чередования разных типов аккордов, их сопоставления, сцепления и т. п. Для создания крайнего эмоционального напряжения резкость диссонирования аккордов увеличивается: в каждом

¹ Lesle L. Ibid.

аккорде присутствуют не менее двух остро диссонирующих интервалов — большая септима, малая нона и тритон¹. Например, драматическая кульминация финала — «*exceptional variation*» («исключительная вариация»), тт. 45–47 (пример 10). И, напротив, в коде V части просветленный характер текста *Lux aeterna* определил аккордику с консонантной основой (тт. 197–206)².

2. В гомофонно-гармоническом складе Реквиема различные функции — мелодическую и гармоническую — могут выполнять не только разные голоса, но и различные пласты, даже тембровые группы, например, хор и оркестр. Так, в тт. 69–76 I части хор выполняет мелодическую функцию, а оркестр — гармоническую, и, наоборот, на фоне выдержанных аккордов хора происходит мелодическое движение в оркестре (тт. 172–177 V части, некоторые фрагменты III части). В самой хоровой ткани намечена характерная тенденция многих хоровых сочинений XX века «полифонизировать гармонию», то есть придать каждому голосу гармонии свою выразительную линию.

Особенность хоровой фактуры Реквиема заключается в том, что композитор буквально в одном такте использует разные типы хоровой фактуры. Например, т. 25 I части: аккордовый склад — у альтов *div. in 3* и басов *div. in 3*, полифонический — у теноров *div. in 3* (общее слово «дыхание»), а в оркестре у трех флейт и трех кларнетов звучит фактурный элемент — сонор-«дуновение» на педали первого и второго там-тама (пример 11).

Реквием Денисова представляет целый комплекс проблем для хорового исполнительства.

Во-первых, — это несимметричный ритм и различные сложные виды организации ритмического материала: квинтоли, септоли, триоли, которые могут переноситься через тактовую черту, быть заливочными, паузировать на мелких длительностях и т. д. (В оркестре и солирующих голосах применяются следующие ритмические формулы: 7:8, 5:6, 10:12, 6:4, 11:10, 13:16 и т. д.)

Во-вторых, особую сложность представляет произношение текста. Из-за сложности интонирования и освоения ритма, дикционные проблемы могут уйти на второй план, но это, безусловно, обеднит исполнение и не полностью раскроет заложенные образы и аффекты. Конечно, работа в хоре должна осуществляться в комплексе — и ритм, и интонация, и текст, и динамика. Но главное выразительное средство хора — это **звучащее слово**, и поэтому произношению текста необходимо уделять большое внимание. Реквием написан на четырех языках, но мы не рекомендуем чрезмерно выявлять природу каждого из них. Например, буква «r» в немецком, английском и французском языках звучит по-разному, однако в пении эта буква произносится твердо как в латыни. И если произношение текста Реквиема будет унифицировано и приближено к строгости латинского языка, то это во многом облегчит понимание и раскрытие текста как самими исполнителями, так и слушателями. Можно высказать пожелание при исполнении Реквиема в России печатать в программах полный текст сочинения и перевод на русский язык (с чем Денисов был вполне согласен)³.

¹ Здесь важно отметить принцип сонантности (термин Ю. Н. Холопова), то есть градации аккордового напряжения, кон- и диссонантности аккордов, и тоникальности — градации ладотонального напряжения (близости аккорда к тонике или, наоборот, удаления от нее), и от степени ясности основного тона тоники. Об этом см.: Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. М., 1983. С. 136–142.

² См. об этом: Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Цит. соч. М., 1993. С. 192–197.

³ Перевод и фонетическая транскрипция хоровых фрагментов Реквиема приводятся в следующей работе: Батюк И. В. Эдисон Денисов. Реквием. Драматургия цикла и особенности исполнения. Дипл. работа. МГК, 1996.

В-третьих, это проблемы интонирования как горизонтального, так и вертикального. Для мелодики Реквиема характерно сочетание плавности движения и больших скачков (в том числе «веберновских» больших септим), а также интонация *EDS* и ее вариант *DES* (монограмма самого автора), которые проводятся от разных звуков. Мелодику Реквиема можно интонировать либо с опорой на устои или конкретный лад, либо интервально. Аккордика, как уже говорилось, применяется в Реквиеме самая разнообразная: от мажорного трезвучия (например, *D-dur* как краска *света*) до полиаккордов, в основном образующихся в результате сочетания терцовых аккордов в разных группах хора. Метод их разучивания: сначала «выстроить» простые аккорды в отдельных группах хора, а затем их «наслоить». Например, тт. 6–7 I части «*force magnétique*» («магнетическая сила»):

женск. хор	<i>gis_o</i>	<i>dis_o</i>	<i>B₆</i>	<i>cis_o</i>
мужск. хор	<i>a_o</i>	<i>g_o</i>	<i>fis_o</i>	<i>Es₅₃</i>

(пример 12)

Существует несколько записей Реквиема Денисова, например, с премьеры в Гамбурге 30 октября 1980 года (хор и оркестр Северогерманского радио, дирижер — Ф. Тревис, сопрано — Е. Чапо, тенор — Л.-М. Хардер), запись французского радио (дирижер — Г. Древанс, солисты те же, хор и оркестр французского радио), запись 1984 года из Домского собора в Риге (Государственный академический хор и симфонический оркестр Латвийской ССР, дирижер В. Катаев, сопрано — Н. Ли, тенор — А. Мартынов) и другие. Денисов высоко ценил гамбургскую премьеру, но потом, когда появилась запись из Домского собора, автор отдал ей предпочтение (по воспоминаниям В. В. Катаева, Латвийский хор пел как «хороший оркестр»). Для Денисова всегда был важен «схваченный дух произведения», технические погрешности исполнения он часто прощал. У композитора было пожелание исполнять Реквием в одной программе с «традиционными» сочинениями. Ему, например, очень понравилось исполнение Реквиема в Дюссельдорфе, где в другом отделении концерта прозвучала одна из кантат И. С. Баха¹.

Реквием Денисова близок к ораториальному жанру, на что указывает ряд факторов, отмеченных авторами монографии о Денисове Ю. Н. Холоповым и В. С. Ценовой, — обобщенная сюжетная канва, использование арий и речитативов, а с другой стороны, — отсутствие канонических норм реквиема (его структуры и всего латинского текста).

Оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для солистов (тенора и баса), хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии (1992)

¹ Реквием — сочинение очень дорогое и важное для самого композитора, которому очень хотелось, чтобы его исполняли чаще, ведь в России Реквием почти не играли. Единственное авторское пожелание к исполнению сочинения — это не затягивать темп в *Andante* на *Requiem aeternam*, где есть аллюзия на *Kyrie eleison* Моцарта и единственный раз проходит тема ВАСН: «В этом месте начинают бить литавры внизу на ре, и почему-то все дирижеры хотят играть медленнее, а мне кажется, что там четверть равна 60. *Andante* для меня — это более подвижный темп, чем часто бывает. У меня чаще всего бывают указания не темпа, а характера. Если я пишу *Allegretto*, то характер совсем не тот. Как мне можно петь *Requiem aeternam Allegretto*? — Нельзя, *Andante* — это тот характер, который мне нужен. Почему-то все дирижеры думают, что *Andante* — это очень медленно, тем более переводится «шагом», нельзя же делать шаг в похоронном марше» (*Батюк И. В. Цит. соч. С. 53*).

явилась продолжением линии духовных сочинений Денисов — таких как Реквием, опера «Пена дней», хор «Свете тихий»¹.

По жанровым признакам, как отметила В. С. Ценова (1960–2007), «История» — произведение уникальное, так как сочетает в себе содержание трех различных духовных жанров — рождественской оратории, пассиона и мессы. Принципы организации литературного и музыкального материала оратории Денисов, по его собственному высказыванию, подчинил главной линии — фигуре Христа, его жизни, смерти и воскресению².

Литературными источниками оратории послужили фрагменты из Евангелия от Матфея (некоторые фразы берутся из Евангелий от Луки и Иоанна) и из православной литургии. Историю Иисуса рассказывает бас, выполняя роль Евангелиста, тенор поет слова Иисуса³.

Хор в оратории поет в большей степени а сарпелла, чем в сопровождении оркестра, и в основном он исполняет фрагменты православной литургии. Если проследить отдельно хоровую линию оратории, то она представляет сокращенную службу: «Господи помилуй» (I ч.), «Слава Отцу и Сыну» (I ч.), «Достойно есть» (II ч.), «Аллилуйя» (II ч.), «Верую» (IV ч.), «Отче наш» (VII ч.), «Благословен грядый» (VII ч.), «Да исполнятся уста наши» (VII ч.). Текст Литургии Денисов заимствовал из Литургии Святого Иоанна Златоуста П. И. Чайковского. Причем в текстах из литургии и Евангелий Денисов использует не старославянский язык, а русский перевод. Таким образом многие канонические слова литургии кажутся непривычными на слух — с гласными «ё» вместо «е», «о» вместо «а» и т. д. Видимо, Денисов умышленно старался избежать стилизации, хотя интуитивно композитор в некоторых эпизодах оратории близко подходит к мелодике знаменного роспева.

Оратория состоит из семи частей⁴: I часть — «Рождение», II часть — «Поклонение волхвов», III часть — «Нагорная проповедь», IV часть — «Видение» (о Преображении Господнем), V часть — «Гефсиманский сад», VI часть — «Голгофа» и VII часть — «Воскресение». Как и во многих сочинениях композитора, в оратории кульминация и развязка (обычно эмоциональный спад) приходится на заключительные части — VI и начало VII. После трагической кульминации VI части следует лирическая кульминация в VII части — ария Иисуса — «Дана мне всякая власть». Подобный прием встречается в Реквиеме, где в заключительной части после хоровой драматической кульминации — «exceptional variation» («исключительная вариация») следует лирическая ария сопрано на текст 34 псалма.

В хоровом письме оратории продолжается линия, намеченная еще в «Осени», Реквиеме, «Легендах подземных вод», однако к ней добавляются некоторые принципы, отражающие влияние православного пения, — это применение гетерофонного письма,

¹ В хоре а сарпелла «Свете тихий» (1988) на церковно-славянский текст (из Всенощной) нет цитат, однако ощущается влияние православного церковного пения (знаменного роспева). Для этого сочинения в целом характерен полифонический (гетерофонный) склад письма. Некоторые гомофонно-гармонические построения, чередование мужского и женского хоров приближают это произведение к традициям хоровых концертов Бортнянского, Березовского, и вместе с тем в хоре присутствуют типично денисовские интонации — 2.1, 1.2, а также некоторые черты хоровой фактуры, встречающиеся в «Осени», Реквиеме и последующих сочинениях.

² Денисов Э. В. Настоящая музыка всегда духовна. С. 41.

³ В баховских пассионах, как известно, наоборот, Иисус — бас, а Евангелист — тенор.

⁴ Подробное строение частей оратории см. в статье: Ценова В. С. Свете тихий. Поздний Денисов. С. 100–101.

в частности модального, которое композитор использовал в хоре «Свете тихий», а также прием псалмодирования или речитации, выявляющий просодию духовного текста¹. (Хор «Отче наш» VII части с принципом речитации в несимметричной метрике приближается к традициям духовных сочинений Чайковского, Чеснокова, Рахманинова, Стравинского и др.).

Выделим ряд характерных черт хорового письма в оратории.

В полифонической фактуре наиболее распространены свободные фугато, часто на диатонической основе (например, тт. 2–18, 59–68 I части, все хоры II части, тт. 79–129 V части). Очень характерным элементом хоровой фактуры многих сочинений Денисова является движущийся кластер — сонорный канон, который в оратории достигает предельной сложности, например, в тт. 89–94 VI части проходит 8-голосный сонорный канон смешанного хора, дублируемый 4 трубами и 8 валторнами (попарно в унисон). Денисов усложняет «тему» канона ритмическими группировками 5:4, 7:8, разнообразными триолями (пример 13). Ранее в хоровых сочинениях (кроме «Легенд подземных вод», написанных для ансамбля) Денисов не применял ритмических фигур типа 7:8 и 7:6 (тт. 62–67 I части). В большом хоре подобные ритмические формулы, особенно с переносом через тактовую черту, требуют очень тщательной проработки, чтобы добиться одновременного звучания в нескольких голосах. Например, в вышеуказанном эпизоде VI части (тт. 89–94) крайне хроматизированная мелодика фигурированным «сцеплением» гемигрупп (2.1, 1.2) заполняет диапазон малой децимы при сложном ритмическом рисунке (см. пример 13). И если в VII части пение хора дублируется медными инструментами, то в I части, где хор звучит а *capella*, **ритм** представляет для исполнения достаточно серьезную проблему (см. партитуру).

Преобладающей хоровой фактурой оратории является полифоническая (различные имитации, каноны, фугато и т. д.). Для аккордики сочинения, опирающейся на новотональные принципы звуковой организации, характерна диссонантная основа: например, VII часть, хор «Отче наш», тт. 49–61. Встречающиеся в сочинении «традиционные» аккорды, например, трезвучие *D-dur*, которым начинается оратория, несут в себе краску *света* (о значении в творчестве Денисова понятия *свет* упоминалось ранее).

Духовная оратория Денисова занимает особое место среди вокально-хоровых сочинений композитора по нескольким причинам: во-первых, это его первое крупномасштабное сочинение, написанное на русском языке, во-вторых, данное сочинение, опирающееся в основном на тексты Евангелия от Матфея, по своим жанровым признакам более приближается к «Страстям».

Московская премьера оратории состоялась 20 мая 1998 года (дирижер Ф. Глущенко, солисты М. Никифоров и Д. Корчак, хоры Академии хорового искусства под управлением В. Попова)². Желанием композитора было то, чтобы хор и солисты, исполняющие ораторию, были из России. В. С. Попов (1934–2008) добился от хора прекрасного качества звука — большой хор звучал как «живой, гибкий организм», наделенный возможностью передать Благую Весть через музыку Эдисона Денисова. Художественный руководитель и основатель Академии хорового искусства В. С. Попов сказал об оратории следующее: «*Это музыка удивительно сердечная, выразительная, как будто древняя, принадлежа-*

¹ Подобный прием речитации встречался в хорах к «Медее».

² Мировая премьера состоялась во Франкфурте 14 сентября 1994 года (дирижер — А. Кац, хор и солисты Академии хорового искусства под управлением В. Попова). По ряду причин это исполнение не было удачным (Денисов остался довольным только хором). Российская премьера состоялась в Самаре 13 марта 1998 года.

щая тому времени, когда родился Христос. Древняя, но и удивительно современная. Это гениальное сочинение. Я не знаю, что поставить с ним рядом»¹.

В современной музыке понятие хора во многом трансформировалось, для него стала характерна инструментальная манера письма. Однако для Эдисона Денисова главным была красота человеческого голоса: «Я не люблю, когда хор начинает топать, шипеть, бить в ладоши... Я люблю, чтобы хор пел... Инструмент есть инструмент, а хор — это люди... Мне кажется, что приемы, которые все почему-то считают «модерном», сами по себе имеют ограниченные возможности. Простое звукоизвлечение в хоре гораздо богаче и современнее...»².

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

Вокально-симфонические произведения

«Сибирская земля», оратория на стихи А. Твардовского, 1961.

Реквием для солистов, хора и оркестра на стихи Ф. Танцера и литургические тексты, 1980.

Кугие для хора и оркестра. Памяти Моцарта, 1991.

«История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», оратория для солистов хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии, 1992.

«Утренний сон» («Morgentraum») для сопрано, хора и оркестра на стихи Р. Ауслендер, 1993.

Хоры a cappella

«Приход весны» для смешанного хора на слова А. Фета, 1984.

«Свете тихий» для смешанного хора на литургический текст (из Всенощной), 1988.

Сочинения для камерного хора (вокального ансамбля)

«Осень» на слова В. Хлебникова для 13 солистов, 1968. «Легенды подземных вод» («Légendes des eaux souterraines») для 12 солистов на стихи И. Бержера, 1989.

Хор используется в операх «Пена дней» по Б. Виану (1981), «Четыре девушки» по П. Пикассо (1986), в реконструированной Денисовым опере Дебюсси «Родриго и Химена» (1992), в завершенной религиозной драме Шуберта «Лазарь или Торжество Воскрешения» (1995), а также в музыке к спектаклям «Преступление и наказание» (1977) и «Медея» (1995).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. — М., 1969. — Вып. 6.

Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники: Сб. статей. — М., 1986.

Денисов Э. В. Настоящая музыка всегда духовна / Беседа с М. И. Катунян // Музыкальная академия. — 1997. — № 2.

Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970–1980-х годов. — М., 1991.

¹ Из аннотации В. С. Ценовой к Московской премьере оратории (20 мая 1998 г.).

² Батюк И. В. Цит. соч. С. 54.

Курбатская С. А., Холопов Ю. Н. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. — М., 1998.

Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) / Ред.-сост. В. С. Ценова. — М., 1997.

СВЕТ. ДОБРО. ВЕЧНОСТЬ. Памяти Эдисона Денисова. Статьи, Воспоминания, Материалы / Ред.-сост. В. С. Ценова. — М., 1999.

Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. — М., 1993.

Ценова В. С. Свете тихий. Поздний Денисов // Музыка Эдисона Денисова: Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора. Научные труды Московской гос. консерватории. Сб. 11. — М., 1995.

Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. — М.: Композитор, 1998; 2004. — 2-е изд.

ПРИМЕР 1

Tranquillo Пролог

Flute

2 Trombe in B

Trombono I

Trombono II

Timpani

Tenore

Basso

7

Fl.

p

Tr-be

Tbn I.

Tbn II.

Timp.

T.

B.

p

3

3

Ни-кто ни-ко-гда не зна-ет, от-ку-да при-хо-дит го-ре

ПРИМЕР 2

Moderato ♩=♩ ♩=♩

p

S. *p* От-че-го о-на нам и ли - ца не ка-жет? Мо-жет, го-лос со-чув-ствен-ный

A. *p* От-че-го о-на нам и ли - ца не ка-жет? Мо-жет, го-лос со-чув-ствен-ный

T. *p* От-че-го о-на нам и ли - ца не ка-жет? Мо-жет, го-лос со-чув-ствен-ный

B. *p* От-че-го о-на нам и ли - ца не ка-жет? Мо-жет, го-лос со-чув-ствен-ный

Timr. *secco*
p

♩=♩

S. у-зел в ду-ше раз-вя-жет. Мо-жет, о-пыт пе-ча-ли, ко-то-рый и на-ми на-жит,

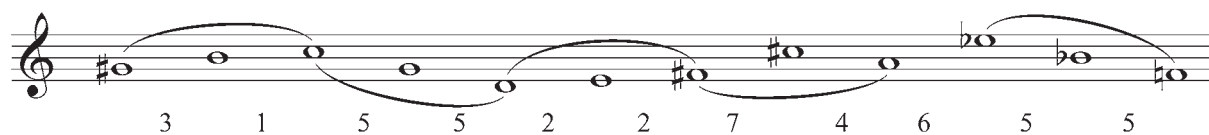
A. у-зел в ду-ше раз-вя-жет. Мо-жет, о-пыт пе-ча-ли, ко-то-рый и на-ми на-жит,

T. у-зел в ду-ше раз-вя-жет. Мо-жет, о-пыт пе-ча-ли, ко-то-рый и на-ми на-жит,

B. у-зел в ду-ше раз-вя-жет. Мо-жет, о-пыт пе-ча-ли, ко-то-рый и на-ми на-жит,

Timr.

ПРИМЕР 3



ПРИМЕР 4

Example 4 is a vocal score for Soprano and Alto voices, set in 4/4 time. The lyrics are in Russian.

Soprano I, II, III: The melody is identical for all three parts. It begins with a quarter rest, followed by a half note (D4), a quarter note (E4), a quarter rest, a quarter note (F#4), a quarter note (G4), a quarter rest, and a quarter note (A4). The lyrics are "путь" (pуть) under the first half note and "-ста!" (-ста!) under the last half note. The notes are marked with fingerings: 5 for D4, 3 for E4, and 3 for A4. Dynamics include *p* (piano) for the first half note and *ppp* (pianissimo) for the last half note, with a crescendo hairpin.

Soprano IV: This part is silent, indicated by a whole rest.

Alto I, II, III: The melody is identical for all three parts. It begins with a quarter rest, followed by a half note (D4), a quarter note (E4), a quarter rest, and a quarter note (F#4). The lyrics are "хол" (хол) under the first half note and "-ста!" (-ста!) under the last half note. The notes are marked with fingerings: 3 for D4 and 3 for F#4. Dynamics include *pp* (pianissimo) for the first half note and *pp* for the last half note, with a crescendo hairpin.

ПРИМЕР 5

Soprano I
 Lons les gran - des mon - tagn - es s'en

Soprano II
 les gran - des mon - tagn - es s'en

Soprano III
 les gran - des mon - tagn - es s'en

Alto I
 pler - res les mon tagn - es

Alto II
 pler - res les mon tagn - es

Alto III
 pler - res les mon tagn - es

Tenore I
 8 tour - ne

Tenore II
 8 soir

Tenore III
 8 soir

Basso I
 les gran - des mon - tagn - es s'en vont aus-si dans

Basso II
 les gran - des mon - tagn - es s'en vont si dans

Basso III
 les gran - des mon - tagn - es s'en vont si dans

ПРИМЕР 6

Пример 3

Soprano I
a a -

Soprano II
se ion l'hu meur des vents a -

Soprano III
a -

Alto I
ion l'hu meur des vents ren - ver se - e

Alto II
vents te te a -

Alto III
des vents a -

ПРИМЕР 7 А

S.
der er-ste Laut der er - ste Laut

ПРИМЕР 7 Б

S. met-a-phys-i-cal no-tion

A. met-phys-cal no-tion

T. pro-mis-cui-té

B.

ПРИМЕР 7 В

S. La ques-tion

A. La ques-tion

T. La ques-tion

B.

ПРИМЕР 7 Г

Andante

S. Re-qui-em ae-ter-nam

A. Re-qui-em ae-ter-nam

T. Re-qui-em ae-ter-nam

B. Re-qui-em ae-ter-nam

ПРИМЕР 8

T. *p* < *poco espr.*

B. *p* < *poco espr.*

ПРИМЕР 9

Example 9 is a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 4/4 time and features a complex melodic line with many trills and triplets. The lyrics are: "Re- qui- em ae- qui- em ae- qui- em". The score includes various musical markings such as *f*, *espr.*, *Re-*, *qui-*, *em*, *ae-*, and *Re-*. The bass line is marked with "1." and "2.".

ПРИМЕР 10

Example 10 is a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 4/4 time and features a complex melodic line with many trills and triplets. The lyrics are: "ex - cep-tion-al var - i - a - tion". The score includes various musical markings such as *ff*, *ex - cep-tion-al*, *var - i - a - tion*, and *ex - cep-tion-al*.

ПРИМЕР 12

Example 12 is a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 4/4 time and features a complex melodic line with many trills and triplets. The lyrics are: "for - ce ma - gné - ti - que". The score includes various musical markings such as *f*, *for - ce*, *ma - gné - ti - que*, and *for - ce*.

ПРИМЕР 11

1 2 3 1 2 3

Fl.

Cl.

Ob.
bam.

Sax.
alto

Tam-t.

1 2

т. 25 ч. I

S.

A.

T.

B.

breath

т. 25 ч. I

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob. bam.), Saxophone (Sax. alto), and Tam-tam (Tam-t.). The second system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) vocal soloists. The vocal parts have lyrics in Russian: 'от-мен' (ot-men) and 'breath'. The score is marked with various dynamics: ppp (pianississimo), pp (pianissimo), p (piano), and includes performance instructions such as 'poco espr.' (poco espr.) and 'breath'. The tempo is marked 'т. 25 ч. I' (T. 25 ch. I).

ПРИМЕР 13

Soprano I *f espr.* И гро - бы от - вер - злись, и мно - -
 Soprano II *f espr.* И гро - бы от - вер - злись, и мно -
 Alto I *f espr.* И гро - бы от - вер - злись, и
 Alto II *f espr.* И гро - бы от - вер - злись,
 Tenore I *f espr.* И гро - бы от - верз -
 Tenore II *f espr.* И гро - бы от -
 Basso I *f espr.* И гро -
 Basso II И

3 7 3 5 3 3

S I. ги - е те - ла у - соп - ших свя - тых вос - крес - ли

S II. ги - е те - ла у - соп ших свя тых вос - крес -

A I. 5 7 3 5 3 мно - - ги - е те - ла у - соп ших свя тых вос -

A II. 5 3 5 и мно - - ги - е те - ла у - соп ших свя тых

T I. 8 5 7 3 5 - лись, и мно - - ги - е те - ла у - соп ших свя

T II. 8 3 7 3 - вер - злись, и мно - - ги - е те - ла у -

V I. 5 7 - бы от - верз - лись, и мно - - ги - е те -

V II. 5 гро - бы от - вер - злись, и мно - - ги -

5

S I.

S II.

-ли

A I.

крес - - - ли

A II.

вос - крес - - - ли

T I.

8

тых вос - крес - - - - ли

T II.

8

соп - ших свя - тых вос - крес -

B I.

ла у - соп - ших свя тых вос -

B II.

-е те - ла у - соп - ших свя - тых

1.2. АЛЬФРЕД ШНИТКЕ

КОНЦЕРТ ДЛЯ СМЕШАННОГО ХОРА НА СЛОВА ГРИГОРА НАРЕКАЦИ

Музыка Альфреда Гарриевича Шнитке (1934–1998) в настоящее время очень популярна, — практически ни одно сочинение композитора не осталось неисполненным. Его произведения входят в репертуар многих известных современных музыкантов. И вместе с тем, творчество Шнитке вызывает много вопросов, связанных, в частности, с «неровностью пульса, фаустовской неоднозначностью, борьбой полярностей»¹ его сочинений.

Хоровой концерт, как и финалы Третьего скрипичного концерта, балета «Пер Гюнт», Первого виолончельного концерта, по словам композитора, «уловлены» им свыше². И, может быть, поэтому Концерт для хора — одно из лучших сочинений композитора — очень органичен по языку, и в нем почти не ощущается влияние полистилистических тенденций, характерных для творчества Шнитке с середины 60-х годов.

Написанный в 1984–1985 годах Хоровой концерт продолжает линию хоровых сочинений композитора, среди которых — Реквием (1975)³, «Гимн солнцу Франциска Ассизского» (1976)⁴, «Миннезанг» для 52 хористов (1980–1981), кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Три смешанных хора a cappella (1984), а также предвосхищает последующие хоровые опусы духовной направленности, — это «Стихи покаянные» (1987), «Стих на открытие I фестивального воскресения» (1989), *Agnus Dei* (1991).

Литературной основой концерта послужила третья глава «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци⁵ в переводе Н. Гребнева. По словам композитора, он написал «ту музыку, которую вызывал этот текст, а не ту, которую хотел сам». Действительно, сам текст армянского ученого-монаха производит очень сильное впечатление: в «Книге скорби» осмысливаются глобальные проблемы человеческого бытия и затрагиваются вопросы веры и Бога. Медитативность, прославление Господа, молитвенность поэзии Нарекаци сочетаются с действенностью, непосредственным обращением к читающим строки поэта — молодым и старым, богатым и бедным, праведным и грешным, чтобы они нашли в стихах, полных скорби и страдания, утешение, назидание, освобождение от «тягостных оков сомнения», и могли вместо молитвы произносить слова монаха.

¹ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. М, 1994. С. 9.

² Там же. С. 10.

³ Реквием, по словам композитора, сочинение, с одной стороны, — наивное, с другой, — «подарок свыше». Например, часть *Sanctus* приснилась Шнитке, и во многом Реквием «пришел» в готовом виде. Композитор ввел в Реквием *Credo* в качестве последней части, чтобы «уйти от драматургического спада, ослабления в конце формы». Весь материал Реквиема (кроме *Credo* и *Sanctus*) существовал в фортепианном квинтете (1972–1976). Лучшим исполнением Реквиема автор считал первое, в Таллинне в феврале 1976 года под управлением Тыну Кальюсте (см. об этом: Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М, 1993. С. 76–78; Беседы с Альфредом Шнитке. С. 58, 107).

⁴ Сочинение с тем же названием — «*Der Sonnengesang des Franz von Assisi*» («Гимн солнцу») на слова Франциска Ассизского (в оригинальном латинском варианте) есть и у Софии Губайдулиной. Оно написано для виолончели, смешанного хора, ударных и челесты и посвящено 70-летию М. Ростроповича.

⁵ Григór Нарекац́и (951–1003) — армянский поэт, сын ученого и церковного писателя Хосрова Андзеваци. Учился в округе Рштуни, в монастыре Нарека. Будучи ученым монахом, до конца жизни преподавал в этом монастыре. Писал гандзы (гимны в честь Бога и святых), таги (песни). Многие таги являются блестящими образцами армянской средневековой поэзии. Поэма «Книга скорбных песнопений» («Нарек», Марсель, 1673) издана более 30 раз на армянском языке, переведена на французский, английский, итальянский, турецкий, арабский и русский языки.

Несмотря на то что «Книга скорби»¹ была создана Нарекаци тысячелетие назад, ее музыкальное воплощение — Хоровой концерт Шнитке — «это живое слово к современникам, сказанное на «общечеловеческом» языке, едином для всех эпох»². Однако особенности языка и его точное ощущение, по словам композитора, не позволяют исполнять сочинение нигде, кроме России³. Текст Нарекаци (вернее, его адекватный, сохраняющий характер средневековой армянской поэзии, перевод Наума Гребнева) вызвал особую интонацию, атмосферу звучания, чутко уловленную Шнитке. В концерте нет цитат, однако присутствует дух средневековых песнопений, идущий от мелодико-гармонического языка и особенностей хоровой фактуры. С другой стороны, в этом произведении в большой степени ощущается опора на жанр русского хорового концерта. Г. Н. Рождественский, исполнивший большое количество сочинений композитора, так охарактеризовал это сочинение Шнитке: «Русская хоровая литература обогатилась сочинением масштаба громадного... Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци настолько самобытен, что любые сравнения могут показаться неоправданными, тем не менее, слушая эту замечательную музыку, нельзя не вспомнить великих «предшественников» композитора в этом жанре — Бортнянского, Чайковского, Рахманинова»⁴.

Форма сочинения обусловлена текстом Григора Нарекаци: третья глава «Книги скорби» состоит из четырех разделов, и, соответственно, в хоровом концерте Шнитке четыре части: I. «О повелитель сущего всего, бесценными дарами нас дарящий...», II. «Собрание песен сих, где каждый стих наполнен скорбью...», III. «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов...», IV. «Сей труд, что начал я с упованием и с именем Твоим...»⁵. Контраст частей состоит прежде всего в выборе интонационного материала, который определяется характером произносимых слов.

Авторы монографии о Шнитке⁶ отмечают в Хоровом концерте две интонационные сферы: медитативную (для которой характерна кантилена) и речитативную (которой присущи псалмодирование и оstinatность). На наш взгляд, эти сферы взаимообратимы и взаимопроницаемы таким образом, что одна может перетекать в другую, меняя тем самым хоровую фактуру, — горизонталь может превращаться в вертикаль и наоборот.

Исходная интонация каждой части — основа, стержень последующего развития. Лейтинтонация I части имеет линейную природу — опевание одного звука (в начале части — *fis, fis-e-g-fis*), она изложена в гомофонно-гармоническом складе, для которого характерным является движение параллельными квинтами. Далее эта интонация звучит в дублировках в терцию, октаву, квинту (пример 1 А).

Во II части ведущий интонационный принцип — оstinatность. В целом для этой части характерен синтез полифонического и гомофонно-гармонического письма. Тема рождается из ламентозного мотива (его можно также назвать «мотивом скорби») — *es-d*, который

¹ А. Шнитке пользовался изданием «Книги скорби» из сборника «Армянская средневековая лирика» (Библиотека поэта, большая серия, 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1972).

² Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 237.

³ В беседах с композитором А. В. Ивашкин отмечает, что Шнитке очень понравилось исполнение его «Миннезанга» английским хором, а «Всенощную» Рахманинова он воспринимать не мог из-за «анекдотичного русского языка». См. об этом: Беседы с Альфредом Шнитке. С. 106–108.

⁴ Там же. С. 237.

⁵ В авторской рукописи концерта названия частей опущены, указаны лишь источник (сборник «Армянской средневековой лирики») и посвящение Валерию Полянскому и Государственному камерному хору.

⁶ Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Цит. соч. С. 238–240.

повторяется несколько раз, затем к нему «присоединяется» полутон снизу — *eis* (пример 1 Б).

В первых пятнадцати тактах II части на органном пункте трезвучия *c-moll* у мужского хора в партиях женского хора выстраивается тема с квартовым вступлением голосов: es^1-d^1 , as^1-g^1 , des^2-c^2 , заполняя вертикаль — $d^1-es^1-g^1-as^1-c^2-des^2$.

III часть¹ основана на следующей ритмоформуле (пример 1 В). Аскетичная, несколько суровая остиная мелодическая фигура с несимметричным метром, идущим от просодии текста, звучащая у низких мужских голосов вызывает ассоциации со средневековой церковной монодией. В дальнейшем развитии части эта диатоническая по природе мелодия трансформируется в хроматическую (пример 1 Г).

В финальной IV части объединяются интонации, встречающиеся в предыдущих частях — III и I, и вместе с тем выделяется интонация с характерным скачком на кварту вниз, затем — обратно вверх (пример 1 Д).

Сравнив начала частей, можно обнаружить некоторые сходства интонаций, например, выдерживание звука на единой высоте в одном или нескольких голосах — своего рода мелодическая педаль, создающая эффект отзвука («повисания» звука). Этот прием письма очень выразителен для исполнения в залах с хорошей акустикой и, особенно, в соборах. Однако он представляет и наибольшую опасность для исполнения, так как мелодическая педаль всегда слышнее, чем движущиеся голоса. Другой общей чертой интонационности каждой части является принцип опевания («раскачивания») опорного тона, характерный для средневековой монодии вообще².

Среди особенностей хорового письма концерта:

1. Опора на монодию, движение параллельными квинтами, октавами, употребление нетерцовых созвучий, характерных для средневековой церковной музыки.

2. Прием «эха» или «светотени»: использование в соседних фразах (или мотивах) одноименных ладов, например, *H-dur* — *h-moll*, *g-moll* — *G-du* (I часть, ц. 4–5, 15), однотерцовых трезвучий, например, *c-moll* — *H-dur* (II часть, ц. 13) и др.

3. Применение сонорных эпизодов, кластеров для отображения негативной, греховой сферы. Например, во II части (ц. 7) на словах «*грехом плененных*» вместо стройности терцово-аккордового склада звучит движущийся кластер, который, сжимаясь, приходит к тону *e* (пример 2).

В III части интересным примером смешанного типа хоровой фактуры и полиритмии является следующий эпизод — «и если смертный страх или сомнение вдруг овладеет кем-то из людей...» (ц. 12): басы *div. in 2* поют, чередуясь по слогам «смер-ный страх, смер-ный страх...» на основном звуке *d*, нарушая общий размер 5/4 трехчетвертным движением. На фоне этой «пульсирующей» педали звучат два сонорных канона — вначале восьмиголосный у женского хора (интервал вступления — одна восьмая), образуя полутоновый кластер $c-g^1$, затем двенадцатиголосный (сопрано *div. in 4*, альты *div. in 4* и тенора *div. in 4*), заполняя кластер es^1-d^2 (пример 3).

¹ III часть была написана первой и прозвучала в Турции (на Стамбульском фестивале) и в Москве в 1984 году (подробнее об этих исполнениях см. далее). Эта часть самая масштабная, и в ней композитор пользуется наибольшим разнообразием хоровых приемов. Наряду с гомофонно-гармоническим и полифоническими хоровыми складами Шнитке применяет смешанный тип фактуры, в котором одновременно сочетаются несколько «простых». На III часть приходится и кульминация всего цикла (ц. 17).

² Подробнее об этом см.: *Холопова В. Н., Чигарева Е. И.* Цит. соч. С. 240.

4. Для мелодики концерта характерно:

а) применение оstinатного движения, опевания основного тона (см. примеры 1 А–Д);

б) употребление широких скачков: на интервалы (в полутонах) 11 (I часть, ц. 1; III часть, ц. 13) и 10 (I часть, ц. 13), в том числе широкоинтервальная мелодия $f^1-c^2-f^2-ges^2$ — тема для имитаций в ц. 24 I части;

в) использование колокольного элемента (движения параллельными терциями), идущего от традиций русской духовной музыки (II часть, ц. 16–18).

В целом для концерта характерен гомофонно-гармонический склад с элементами полифонии (в виде имитаций), однако, несмотря на такое вполне «традиционное» определение, язык концерта отличается самобытностью и новизной. Например, своеобразна мелодика концерта, сочетающая оstinатные, ламентозные интонации с широкими скачками, гармония сочинения, для которой характерно соединение терцовых аккордов и нетерцовых созвучий, органичное сочетание тональности и модальности церковных ладов. Так, III часть начинается в *a-moll* и заканчивается в *D-dur*, что ассоциируется с гиподорийским ладом а, имеющим финалис — *d*. Общее движение тональностей всех частей стремится к *D-dur*: от *h-moll* I части через *c-moll* II части и *a-moll* — *D-dur* III части к *D-dur* финала¹.

В данном сочинении композитором очень глубоко прочувствована органика хора. Несмотря на общую тенденцию хорового искусства второй половины XX столетия к камерности, сжатости материала, в этом концерте ощущается опора на традиции больших русских хоров². И, безусловно, камерным составом такое сочинение петь практически невозможно, — композитор применяет разделение на 5–8 голосов. В хоровом коллективе, исполняющем концерт, должна быть «сильная» в вокальном отношении мужская группа, особенно низкие басы, так как в произведении часто используется крайний нижний регистр — *D-Es* большой октавы, а также во всех созвучиях очень важен «фундамент» — басовые звуки, дающие качественную обертоновую окраску верхним звукам вертикали. В работе над сочинением, наряду со специфическими проблемами хорового исполнительства — строем и ансамблем, наибольшее внимание следует уделить интонационной выразительности слова, так как литературному тексту в концерте принадлежит главная смысловая и драматургическая роль. Стихи Нарекаци обусловили не только особую интонацию, динамику, гармонию, метр, но и темп произносимых слов. Интересно отметить, что в рукописном варианте партитуры автор не обозначил темп I, III и IV частей. Видимо, характер произношения слов армянского поэта очень сильно влиял на ощущения темпа их артикулирования у самого композитора. Этим частям присущи неторопливая речитация, молитвенность и восхваление Бога, хотя при исполнении существует опасность растянутости, замедления. Чтобы избежать этого, необходимо найти «правильную» смысловую фразировку слов Нарекаци, что, на наш взгляд, очень тонко сделал Валерий Полянский и Государственный камерный хор, которым и посвящен Концерт. В записи сочинения в Софийском соборе города Полоцка (1988) убедительно выстроена драматургия сочинения, прекрасный баланс звучания хора сочетается с хорошим интонированием и красивой манерой звукоизвлечения.

¹ *D-dur* для многих композиторов ассоциировался с тональностью *Божественного света* (от Баха и Бетховена до Денисова).

² Важно отметить, что первое музыкальное образование Шнитке получил на дирижерско-хоровом факультете Училища им. Октябрьской революции. Теперь это музыкальное учебное заведение носит его имя — Музыкальный колледж имени Шнитке (МК при МГИМ им. Шнитке).

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Хор для смешанного состава на стихи А. Прокофьева, 1954–1955.

«Нагасаки», оратория для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра на тексты А. Софронова, Г. Фере, Е. Эйсаку, С. Тосон, 1958.

«Песни войны и мира», кантата для сопрано смешанного хора и оркестра на слова А. Леонтьева и А. Покровского (в основу кантаты положены русские народные песни), 1958.

«Голоса природы» для 10-ти женских голосов и вибратона (без слов), 1972.

Реквием из музыки к драме Ф. Шиллера «Дон Карлос» для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля, 1975.

«Гимн солнцу Франциска Ассизского» («Der Sonnengesang des Franz von Assisi») для двух смешанных хоров и 6-ти инструментов. Текст Франциска Ассизского (в немецком переводе), 1976.

Вторая симфония (Св. Флориан) для солистов, камерного хора и симфонического оркестра, 1979.

«Миннезанг» («Minnesang») для 52-х хористов на тексты миннезингеров XII–XIII столетий: Монаха из Зальцбурга, Фридриха фон Зонненбурга, Александра Майстера, Генриха фон Майсена, Нейдхарта фон Ройенталя, Вальтера фон дер Фогельвейде, Вольфрама фон Эшенбаха, 1980–1981.

«История доктора Иоганна Фауста», кантата для контратенора, контральто, тенора, баса, смешанного хора и оркестра, 1983.

Три смешанных хора а cappella:

1. Богородице Дево, радуйся.
2. Господи, Иисусе.
3. Отче наш, 1984.

Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци, 1984–1985.

Четвертая симфония для солистов, камерного оркестра (возможен вариант для симфонического оркестра) и смешанного хора, 1984.

«Стихи покаянные» для смешанного хора без сопровождения в 12 частях. *К 1000-летию крещения Руси*. Тексты XVI века, 1987.

«Стих на открытие I фестивального воскресения» («Eröffnungsvers zum I Festspielsonntag») для четырехголосного смешанного хора и органа, 1989.

Agnus Dei для двух сопрано соло, женского хора и оркестра, 1991.

Хор участвует в сценической композиции «Желтый звук» для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано и смешанного хора, в балете «Пер Гюнт» (1986), в операх «Жизнь с Идиотом» (1990–1991), «Джезуальдо» (1994), «История доктора Иоганна Фауста» (1994).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. — М., 1994.

Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. — М., 1990.

Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. — М., 2003.

Шнитке Альфред. Статьи о музыке / Сост. А. В. Ивашкин. — М., 2004.

Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. — М., 1993.

ПРИМЕР 1 А

Handwritten musical score for Example 1A, featuring four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Russian, and the notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

S. О пове-ли-тель суше-го во-ро, бес-цен-но-сти да-рам нас да-ра-щих, Гос-

A. О пове-ли-тель су-ще-го, бес-цен-но-сти да-рам нас да-ра-щих, Гос-

T. О пове-ли-тель суше-го во-ро, да-ра-ми нас да-ра-щих, Гос-

B. О пове-ли-тель су-ще-го, Гос-подь,

ПРИМЕР 1 Б

Handwritten musical score for Example 1B, featuring a vocal solo (Soprano), strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses), and percussion (Timpani). The tempo is marked "Andante" and the dynamics include "pp" and "p".

6 Soprano solo *Andante* *pp* 1

Violins I and II *pp* ... сие -

Violas *p* Со-бран-е не-счи-сли-мо, где кажда-я капля сир-бы черной до кра-я...

Cellos and Basses *p* ... (sim.)

Timpani *p* ... (sim.)

ПРИМЕР 1 В

В. *ppp*

Ваша жез, ко вникне в сущность сиротных слов, Ваша, кто постигнет суть сего тво-ренья,

ПРИМЕР 1 Г

В. *pp*

Коль маловер однажды утра-тит-ся, Коль мало-вер од-нажды утра-тит-ся,

ПРИМЕР 1 Д

div. f

S. *f*

A. *f*

T. *f*

B. *f*

mf *tr*

mf *tr*

mf *tr*

mf *tr*

пусть дух Гос - по - день, в нем со - е - ди - нит - ся со

пусть дух Гос - по - день,

ПРИМЕР 2

rallentando molto ----- **8** *a tempo*

Soprani

ff ка - ю - щих - ся и гре - хом пле - нен - ных. *mf*

Alti div. a3

ff ка - ю - щих - ся и гре - хом пле - нен - ных. *mf* *tr* > *p* Для до - бро - де - я -

Ten. div. a3

ff ка - ю - щих - ся и гре - хом пле - нен - ных. *mf* *tr* > *p* *unis.* *p* Для до - бро - де -

Bassi div. a2

div. a2 *ff* ка - ю - щих - ся и гре - хом пле - нен - ных. *mf* *div. a3* *p* Ал - ли - луй - я.

ПРИМЕР 3

122

Soprano
div. a4

Alto
div. a4

Tenore
div. a4

Basso
a1.

и если смерть справит со мной - да!
и если смерть справит со мной - да!
и если смерть справит со мной - да!
и если смерть справит со мной - да!

1.3. «ТЕПЕРЬ ВСЕГДА СНЕГА» СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

Творческий стиль Софии Асгатовны Губайдулиной (р. 1931), занявшей видное место среди выдающихся композиторов конца XX века, вызывает большой интерес не только потому, что ее сочинения не принадлежат к каким-либо из типологических современных музыкальных течений и направлений, но и сам феномен женщины-композитора привлекает особое внимание. По словам В. Н. Холоповой, София Губайдулина органично сочетает в своем мировоззрении и мировосприятии как культуру Запада, так и культуру Востока, претворяя их в своей собственной индивидуальной манере письма.

Хоровые сочинения С. Губайдулиной отражают глубокий духовный мир композитора, на который оказали влияние «конфуцианская «Книга перемен» («И-цзин»), даосизм Лао-цзы, католическая литургия, проповеди Мейстера Экхарда, философия Николая Кузанского, Гегеля, Ауробиндо, Кьеркегора, Гуссерля, Николая Бердяева, психология Юнга, культурология Алексея Лосева и Сергея Аверинцева»¹. А о себе Губайдулина говорит следующее: «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *religio* — восстановление связи, восстановление *legato* жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность — это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки»².

Наряду с хоровыми сочинениями, непосредственно написанными на духовные тексты — «*Jauchzt vor Gott*» («Ликуйте пред Господа», 1989) и «Аллилуйя» (1990), Софией Губайдулиной написаны следующие произведения для хора: кантата «Ночь в Мемфисе» на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой (1968), оратория «*Laudatio pacis*» («Хвала миру») на слова Я. А. Коменского в соавторстве с Мареком Копелентом и Пауль-Хайнцем Диттрихом (1975), «Посвящение Марине Цветаевой» (1984), «*Aus dem Stundenbuch*» («Из часослова») на стихи Р. М. Рильке (1991), «*Lauda*» (1991) и «Теперь всегда снега» на стихи Г. Айги (1993).

Цикл «Теперь всегда снега» («*Jetzt immer Schnee*»/«*Now Always Snow*») для камерного ансамбля и камерного хора на стихи Геннадия Айги (1934–2006) написан для Голландского фестиваля (1993), что отразилось в тройном названии произведения на русском, немецком и английском языках³.

Поэт Геннадий Айги, чуваш по национальности, близок Губайдулиной по духу и по судьбе: «Я давно заметила, что из его стихов получаю импульс к тому душевному состоянию, в котором нахожу выход в небесные, самые высокие начала мира»⁴. Еще в 1972 году на его стихи Губайдулина написала цикл «Розы» для сопрано и фортепиано, а в 1993-м — произведение «И: празднество в полном разгаре» для виолончели

¹ Холопова В. Н. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996. С. 102.

² Холопова В. Н. София Губайдулина. М, 1992. С. 4.

³ Нужно отметить, что исполнение современных сочинений на русском языке, а тем более их заказ — не частое явление за рубежом.

⁴ С. Губайдулина, А. Пярт, В. Сильвестров. Буклет Второго Международного фестиваля современной музыки. Москва 2-8 марта 1995 / Сост. С. И. Савенко. М.: Продюсерская фирма В. Дубровицкого, 1995. С. 16.

и большого симфонического оркестра, названием которого послужила строка из стихотворения Г. Айги.

Как точно заметила В. Н. Холопова, на стихи поэта повлияла новейшая музыка, в особенности Веберна с ее необычными паузами. Впечатления от музыки Веберна сказались в лаконичной, пуантилистичекой манере стихосложения Айги, в отсутствии пространственных рассуждений, например:

Откуда боль?
Желание не быть?
Иль иногда мы знаем:
Сама «я» красота.

(«Роза в горах» из цикла «Розы»)

Образы отдельных поэтических слов Айги очень яркие, и в сочинениях Губайдулиной, написанных на стихи поэта, ощущается стремление выявить **колорит слов**. Белый стих Айги весьма подходящ для музыкального интерпретирования¹. По мысли немецкого музыковеда Л. Лесле (о стихотворениях Ф. Танцера, на которые написаны сочинения Губайдулиной, Шнитке и Денисова), чем меньше стихотворение «поет», оставляя на странице много белого пространства, тем больше шансов у него для музыкального воплощения².

Своеобразная **графика стиха**, выразительная **пунктуация**: отсутствие точек и запятых, но наличие «пролонгирующего» тире, риторических двоеточий и изредка вопросительных и восклицательных знаков, — эти особенности поэзии Г. Айги придают значимость и выразительность каждому слову. Приведем для примера начало I части:

Ты моя тишина, о тебе говорю
я к окраинным звездам прозрачной зимы:
«О как можно быть такой тишиною?.. —
Ею — может быть — я окружен как безмолвием...»

По жанру сочинение Губайдулиной можно назвать кантатой. Оно состоит из пяти частей, соединенных аттасса, что придает циклу цельность и неразрывность. Контраст частей прежде всего драматургический: прозрачно-разреженная I часть — «Ты моя тишина» — вводит в изысканный звуковой пейзаж. II часть, как и IV, носит название «Запись: АРОРНАТИС» («апофатический» буквально означает «отрицательный»). II часть, после преимущественно хоровой 1-й, звучит антитезой — это жесткое инструментальное интермеццо, переходящее в ирреальную атмосферу начала центральной III части цикла — «Теперь всегда снега». На фоне застылого снежного пейзажа постепенно разворачивается «отрицательное» из предшествующей части:

о Бог, Опять Снега
как может быть что есть,
а на проверку нет,
о как трупы есть и нет
о есть Муляж-Страна...

¹ На стихи Г. Айги написана кантата В. Сильвестрова «Лесная музыка».

² *Lesle L. Menschsein in dieser Welt* (Edison Denisovs «Requiem» von Hamburg NDR uraufgeführt). Иностранная комиссия ССК. Перевод.

Наряду со стирающими грань между сном и явью начальными словами части: *«как снег Господь, что есть и есть что есть снега когда душа что есть снега душа и свет»* отрицательное набирает силу, становясь зловецим и устрашающим: *«есть лик такой Муляж что будто есть страна что тьма — и — Лик Эпоха труп — такой»...*

IV часть, открывающаяся речитацией, во многом объясняет смысл происходящего в предыдущих частях:

а была бы ночь этого мира
огромна страшна как Господь — не — Открытый
такую бы надо выдерживать,
но люди-убийцы
вкраплены в тьму этой ночи земной:
страшно-простая
московская страшная ночь.

И как своеобразная молитва без слов, переходящая в вопль отчаяния, звучит последующий за речитацией вокализ хора и оркестра: постепенное наложение голосов достигает предельной точки — *fff* и обрывается, как крик о милосердии и сострадании жертв репрессий, который никогда не был услышан... Обрыв линии вокализа сменяется острым, акцентированным ритмом духовых. Последний драматический всплеск — «снега» хора и «завывания» *tutti* оркестра — прорывает соло литавр. Хорал духовых, затем таинственное *sul ponticello* струнных, используемое в I части, возвращает нас в мир пейзажности. Заключительная V часть «О да: родина» с несколько наивным текстом:

была как лужайка-страна
мир как лужайка
там были березы-цветы
и сердце-дитя

звучит прозрачно и почти бестелесно из-за отрывистых фраз солирующих тембров сопрано, тенора, баса и одинокой скрипки. И затем, как воспоминание, появляются начальные, главные слова I части: «ты моя тишина», на фоне которых растворяется последняя строфа текста:

и слушали — были
что чистота скажет Словом единым?
непрерываясьлучилось:
мир — чистота.

В каждой части можно выделить ключевые слова, например, в I части — это «тишина», «белизна», «приснившейся», «зима»; в заключительных трех тактах II (в целом инструментальной) части у присоединяющихся вокальных голосов (альтов) звучит слово «снега», которое будет главным для III части. Своеобразным ее рефреном является фраза: «о Бог опять снега», которая дается с разными знаками пунктуации: «О — Бог — Опять — Снега» или «о Бог опять снега!» и т. д.

Губайдулина выявляет в данном сочинении не только смысл и характер слов, но и определенные **ассоциации**, связанные с поэтическими строками, поэтому композитор использует широчайшую палитру интонационных возможностей голоса, которую составляют:

- — *пение*
- ⊗ — *пение с придыханием*
- ⊕ — *шепот*
- — *разговор*
- ♯ — *Sprechgesang с примерной высотой*
- × — *Sprechgesang с неопределенной высотой*

Губайдулина, понимая сложность произнесения русского текста для иностранных исполнителей, в предисловии к партитуре приводит комментарии относительно особенностей орфоэпии русского языка и далее — фонетическую транскрипцию всего поэтического текста. Композитор погружает слушателя в пространство стиха, применяя различные звуковые эффекты: призвуки, эхо, отголоски, полупение-полуразговор, причем несколько подобных эффектов могут звучать одновременно. Однако основной смысл никогда не ускользает. Голос, передающий основную мысль, каким-то способом выделяется — либо пространственно, либо интонационно, либо особым видом артикулирования. Например, в ц. 6 I части 1 бас поет с придыханием главные слова: «*как проясняется сон мой — как будто давно — без меня уже бодрствующий*» на фоне шепота обрывков фраз сопрано и альтов «*душе моей... такой... зыбью ее... тишиной*» (пример 1).

В сочинении предусмотрены и пространственно-акустические эффекты: во-первых, исполнители располагаются как на сцене, так и в зале; во-вторых, во время исполнения они меняются местами. Поэтому отголоски, переключки, эффект эха имеют большую выразительность.

Сам текст Г. Айги повлиял на выбор интонаций сочинения Губайдулиной, например, лейтинтонация I части — «*ты моя тишина*», безусловно, берет свое начало в мелодике стиха: «*ты*» — один звук (0), «*мо-я*» — 0.1 ↑ или 0.2 ↑ (полутон или секунда вверх), «*ти-ши-на*» — 0.1.4 ↑ или 2.0.0 ↑ (полутон и большая терция или секунда вверх и прима), например, ц. 1 I части (пример 2).

Начальная интонация III части, рождающаяся из затуманенного бормотания, — «*как снег Господь что есть и есть что есть снега*», движется оstinatно на полутон вверх и полутон вниз от основного звука d^1 ($d^1-es^1-d^1-cis^1$) как *idée fixe*, от которой невозможно избавиться: «*а все вот лишь о том что те как смерть что есть что как они и есть признать что есть и вот сред света тьма...*»¹.

Для мелодики сочинения характерны «ползущая» интонация, в которой сочетаются большие малые секунды, гемигруппы 1.2–1.6, а также «скачки» на большую септиму (интервал 11) и малую нону (13), взятые отдельно или соединенные *glissando*.

В хоровой фактуре произведения преобладает линейное письмо: в I и III частях применяется контрапунктическое соединение хоровых голосов (со многими пространственными

¹ Поразительную схожесть оstinатных интонаций — «кружения» вокруг звука d — можно отметить во II части Концерта для хора Шнитке — «собрание песен сих» — $es-d-cis-d...$ К этой интонации очень близка и денисовская монограмма ($e-d-es$), которая применяется во многих его сочинениях, в том числе и хоровых (Реквием, духовная оратория и др.).

и звуковыми эффектами). В IV части хоровая вертикаль образуется постепенным наслаиванием голосов, например, в начале части — $As-f-des^1-e^1-g^1-es^2$ (пример 3).

Драматический срыв вокализа, конечно, несущий драматургическую функцию, подготовлен длительным напластовыванием 24-х голосов хора по полутонам вверх от звука *B* (ц. 88–93), приводящем к кластеру

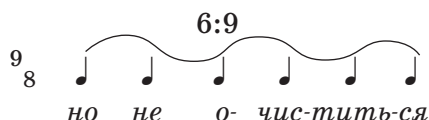
$$\underline{H-c-d-e-f-g-gis-a-h-c^1-d^1-es^1-e^1-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2-cis^2-d^2-e^2-f^2-g^2-a^2}.$$

Причем троекратное заполнение расстояния *h-a* от большой до второй октавы имеет каждый раз новую структуру.

Особую выразительность имеет одновременное звучание малой секунды в соседних голосах, когда из унисона верхний голос движется на полутон вверх и «застывает» на этой «щемящей» интонации, например, ц. 81–82 III части (пример 4).

Инструментальный состав произведения вполне традиционен: 2 флейты, гобой, 2 кларнета, контрафагот, труба, 2 тромбона, струнный квинтет (по одному исполнителю), однако расширена ударная группа: 16 гонгов, 2 там-тама, вибрафон, кротали, 6 флексо-тонов, 2 пары тарелок, литавры, треугольник. Сочинение написано для смешанного хора, где каждая партия разделяется на шесть голосов, при этом практически каждый хорист становится солистом, потому что в эпизодах с *divisi* каждый певец имеет свою линию. В III части основную мысль передает 1 альт, а в заключительной V части — три первых солирующих голоса из партий сопрано, альты и баса.

Среди исполнительских проблем на первый план выдвигается освоение ритмики произведения, которая во многом, так же, как и интонация, обуславливается поэтическими словами: применяются различные виды триолей, квинтолей, ритмические группировки 8:6, 7:9, 8:9, 10:9, 6:9, 4:3, 4:6 и т. д., а также приблизительная ритмика, когда слова произносятся или пропеваются свободно, но в рамках определенной ритмической формулы. См., например, I часть, ц. 5, сопрано 5:



Другую исполнительскую проблему представляют собой различные способы произношение текста: *Sprechgesang* с определенной и неопределенной высотой, пение с придыханием и т. п.

Очень интересным примером исполнения сочинения, на наш взгляд, служит запись из Голландии с чтецом Леонидом Стасовым, Шёнберг-ансамблем и Нидерландским камерным хором под управлением Райнберта де Лиинва (1993), где зарубежные исполнители прекрасно справились с особенностями произношения русского языка наряду с великолепным интонированием и ансамблем¹.

¹ Российская премьера произведения состоялась 2 марта 1995 года, исполнители — Камерный хор Московской консерватории (руководитель Б. Тевлин) и ансамбль Студии Новой музыки Московской консерватории (дирижер — И. Дронов). В данном исполнении была прекрасно воплощена драматургия сочинения и выявлены тончайшие краски богатой палитры партитуры Губайдулиной.

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

«Ночь в Мемфисе», кантата для меццо-сопрано, мужского хора (на магнитофонной пленке) и оркестра на тексты из древнеегипетской лирики в переводе А. Ахматовой и В. Потаповой, 1968.

«Хвала миру» («*Laudatio pacis*»), оратория для сопрано, альты, тенора, баса, чтеца, двух смешанных хоров и оркестра в 9 частях на слова Я. А. Коменского (посв. ЮНЕСКО) в соавторстве с Марексом Копелентом и Пауль-Хайнцем Диттрихом, 1975.

«Посвящение Марине Цветаевой» для хора а cappella на стихи М. Цветаевой в 5 частях, 1984.

«Ликуйте пред Господа» («*Jauchzt vor Gott*») для смешанного хора и органа, 1989.

«Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (в 7 частях), 1990.

«Из часослова» («*Aus dem Stundenbuch*») для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора (женский голос) на стихи Р. М. Рильке, 1991.

«Lauda» для альты, тенора, баритона, чтеца, хора и оркестра, 1991.

«Теперь всегда снега» («*Jetzt immer Schnee*» / «*Now Always Snow*») на стихи Г. Айги для камерного ансамбля и камерного хора на стихи Г. Айги, 1993.

«Гимн солнцу на слова Франциска Ассизского» («*Der Sonnengesang des Franz von Assisi*») для виолончели, смешанного хора, ударных и челесты (посвящено 70-летию М. Ростроповича), 1997.

Страсти по Иоанну, для сопрано, тенора, баритона и баса, двух смешанных хоров, органа и большого оркестра, написанная по заказу города Штутгарта в ознаменование 250-летия со дня смерти И. С. Баха, 2000.

Пасха по Иоанну (вторая часть цикла — Страсти и Воскресение Иисуса Христа по Иоанну), для сопрано, тенора, баритона и баса, двух смешанных хоров, органа и большого оркестра, 2001.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Губайдулина С., Пярт А., Сильвестров В. Буклет Второго Международного фестиваля современной музыки. Москва 2–8 марта 1995/ Автор текста С. И. Савенко. М.: Продюсерская фирма В. Дубровицкого, 1995.

Губайдулина С., Канчели Г., Сергеева Т., Беринский С., Вустин А. Буклет Третьего Международного фестиваля современной музыки. Москва 7–12 апреля 1996 / Авторы текста С. И. Савенко, Л. С. Гинзбург. М.: Продюсерская фирма В. Дубровицкого, 1996.

Рождественский Г. Н. Преамбулы. М., 1989.

Холопова В. Н. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Рестаньо Э. М., 1996.

Холопова В. Н. София Губайдулина. М., 1992.

Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М.: Московская консерватория, 2000. Второе, дополненное издание на нем. яз.: *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*. Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2001.

Холопова В. Н. София Губайдулина: Путеводитель. М., 2001.

ПРИМЕР 1

2 [6] *p* та - кой ти-ши -

3 юн ти - кой

S. 4 ду - ше мо-ей 5 зы - бую с - ё и вол - на - ми но-слыш - ны-ми

5 ше мо-ей 4,3 зы-бую е-ё и вол - на-ми неслышны - ми

2 *p* быть та - кой ти-ши ной

A. 3 *p* быть та - кой ти-ши-ной

6 на - ми не-слыш - ны-ми *p* ду-шемо - ей

B. I *p* 5 5 5 Как про-яв - ля - ет-ся сон мой - какбудто дав - но - без ме -

V-ni 1 2

V-la

ПРИМЕР 2

Музыкальный пример 2 представляет собой фрагмент партитуры для хора. В нем участвуют сопрано (S), альт (A) и бас (B). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. Сопрано (S) имеет две партии: первая партия (2) начинается со звука «на», вторая партия (3) вступает со звуком «ты». Альт (A) также имеет две партии: первая партия (3) поет «мо-я», вторая партия (4) поет «ти-ши-на». Бас (B) имеет одну партию (1), поющую «ты мо-я, ти-ши-на». Музыкальная запись включает различные динамические оттенки: *pp* (пианиссимо), *p* (пиано), *tr* (триллирование) и *tr* (триллирование). Также присутствуют акценты и фазы. Лирические тексты на русском языке: «на», «ты», «мо-я», «ти-ши-на».

ПРИМЕР 3

Музыкальный пример 3 представляет собой фрагмент партитуры для хора. В нем участвуют сопрано (S), альт (A), тенор (T) и бас (B). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. Каждая партия (1, 6, 2, 1, 1, 2) имеет свои собственные ноты. Музыкальная запись включает различные динамические оттенки: *1. solo p* (первый соло пиано), *6. solo p* (шестой соло пиано), *2. solo p* (второй соло пиано), *1. solo p* (первый соло пиано), *1. solo p* (первый соло пиано), *2. solo p* (второй соло пиано). Также присутствуют акценты и фазы. Лирические тексты на русском языке: «А...».

ПРИМЕР 4



ФРАГМЕНТЫ ИЗ ИНТЕРВЬЮ С СОФИЕЙ ГУБАЙДУЛИНОЙ

по случаю исполнения ансамблем SWR хорового цикла «Посвящение Марине Цветаевой» в июле 2013 года, данное редактору SWR Доротее Боссерт¹. На наш взгляд это интервью интересно не только тем, каким образом София Губайдулина выражает свои взгляды на «Посвящение», на хоровую музыку в целом, но и размышлением редактора-музыковеда южно-западного германского радио о ее музыке.

Доротее Боссерт: *Софию Губайдулину сложно заставить, только через издательство (Sikorski) можно договориться о встрече, — она хочет только сочинять и поэтому избегает всевозможных встреч и интервью. Однако пользуясь случаем ее приезда по поводу исполнения ее произведения, мне удалось задать несколько вопросов о цветаевском цикле.*

Первый вопрос, конечно о Цветаевой и об отношении Губайдулиной к великой русской поэтессе.

София Губайдулина: *Марина Цветаева для меня очень важная личность в поэзии после Рильке, Элиота и других; Цветаева стоит в центре моей любви. Почему такая глубокая связь с ее поэзией? Я думаю, что именно эта поэтесса имела особенное качество, которое в наше время очень важно, но, к сожалению, утрачено, — это качество — душевная сила! Да, именно, не духовная, не интеллектуальная, а душевная сила находится на первом плане ее поэзии.*

Для меня также душевные силы наиболее важны в наше современное время, так как я чувствую, даже не чувствую, а скорее знаю, что человечество в общем потеряло эти душевные силы, а это наиболее важный момент в нашей жизни вообще! Потому что много лет назад, многие годы, даже столетия человечество накопило в подсознании огромные ценности (бесконечное богатство сил), и в наше современное время информации, время прогресса, чувствуется что произошло что-то опасное, — произошло полное обеднение душевных сил!

Это богатство ушло, заменилось на интеллект, науку, прогресс. Конечно, прогресс необходим, но каждый шаг прогресса оплачивается из нашего сокровища — подсознания.

¹ В цикле радиопередач — Festival ARD — была произведена трансляция концерта Русской хоровой музыки из Базилики Санкт Кастор в Кобленце 17 июля 2013 года в исполнении вокального ансамбля SWR (Südwestrundfunk, Stuttgart) под управлением Маркуса Крида (Marcus Creed), где также передавалось интервью с Софией Губайдулиной, данной ей ранее редактору SWR Доротее Боссерт (Dorothea Bossert). Мы приводим фрагменты интервью по записи радиопередачи в переводе на русский язык. (Konzert SWR VES RUSSLAND aus Koblenz 17.07 ab 20.00 Uhr SWR2).

И теперь наблюдается глобальное обеднение душевных сил. И каждый человек, если он не стремится восстановить душевные силы, остается пустым. Поэтому стихотворения Цветаевой так важны мне и так дороги особенно в наше время.

Доротея Боссерт: *Вы выбрали для этого цикла самые разнообразные стихотворения Цветаевой из ее наследия. По какому принципу Вы произвели этот выбор для хорового цикла?*

София Губайдулина: *Это было обусловлено формой, прежде всего музыкальной формой, которая стремится к концу, к финалу: «.. я молюсь о саде...», собственно это молитва о конце, и конец есть начало. И, конечно, это обусловлено стилем, полифонией, элементами музыкальной выразительности... Например, вторая часть «Всадник на белом коне», где апокалиптические символы очень ярко отображены, а затем скерцо, такой озорной, сатирический момент несмотря на всю трагедийность ситуации. Это своего рода парадокс перед серьезной неизбежностью конца. Я думаю, что прежде всего контрастность музыкальной формы повлияла на выбор стихотворений.*

Доротея Боссерт: *Эти разнообразные стихи Цветаевой объединяет молитвенный характер. Для Вас этот цикл религиозен или он имеет светский характер?*

София Губайдулина: *Для меня концепция этого цикла в основном светская, это не церковное произведение, связанное с литургической службой. Хотя в нашей жизни, нашей повседневной жизни существуют моменты, когда необходимо возвыситься до высшего сакрального мира. И я думаю, что искусство важно для человечества, потому что именно искусство не только в состоянии передать всплески душевных сил, но и оно объединяет душевные силы и интеллект, передает эту вибрацию между интеллектом и силами подсознания; и, когда происходит трение, то возникает горение, огонь! И это состояние очень важно для людей, для человечества, не только в жизни церкви, но и в повседневной жизни. Поэтому я считаю, что роль искусства очень велика.*

Доротея Боссерт: *Вы написали это произведение в 1984 году, а премьера состоялась в Стокгольме в 1989 году. Было ли это сочинение написано по заказу, или это было Ваше решение написать хоровую музыку на стихи Цветаевой?*

София Губайдулина: *Дело в том, что это было сложное время для меня, 70-е годы, 80-е... Было практически невозможно исполнение каких-либо моих сочинений, приходилось долго ждать. Но «Посвящение» не было написано по заказу.*

Доротея Боссерт: *Почему Вы написали это сочинение для хора a cappella. Имеет хор для вас какой-то определенный контекст?*

София Губайдулина: *В музыкальной субстанции имеется много звуковыразительных возможностей (инструментальных или певческих). Звучание хора особенно важно в музыке, потому что оно непосредственно оказывает влияние на людей через свою певческую основу. Через хоровое пение человек быстрее сближается с искусством посредством человеческого голоса! В истории музыки хоровое искусство занимает особое место. И я много написала для хора, например «Аллилуйя» (это произведение мне очень нравится, недавно оно было прекрасно исполнено в Санкт-Петербурге, и какое необычайное впечатление оно оказало на слушателей!), «Страсти по Иоанну» — самое важное произведение в моей жизни, я люблю эту музыку!*

Доротея Боссерт: *Вы сказали, что именно с человеческим голосом, наиболее доступным для восприятия, Вы работаете наиболее охотно. Но в цветаевском цикле Вы используете голос инструментально, даже можно сказать оркестрово. Насколько важен для Вас текст? Вы хотели семантическое содержание дополнить к музыке,*

или текст для Вас — это что-то другое? Важна для Вас семантика текста или что-то другое?

София Губайдулина: Этот вопрос в связи со словом для меня очень сложен. Выбор стихотворений был не простым. Я думаю, что (в данном хоровом цикле)¹ слово в отношении к музыке является обобщением, в стихах Цветаевой смысл очень конкретен, а музыка сама по себе многодименсионна, многопланова, и в этом заключается противоположность между музыкой и текстом.

Доротея Боссерт: В этом концерте «Посвящение» будет исполнено с другими русскими хоровыми сочинениями: «Херувимская песнь» Глинки, духовная музыка Чайковского Рахманинова, Шнитке, цикл «12 стихотворений на стихи Полонского» Танеева. Как чувствуете Вы себя в этом обществе? Как Вы думаете, Ваше сочинение продолжает этот ряд, или у Вас нет связи с этими композиторами?

София Губайдулина: Для меня этот вопрос очень непростой. Чайковский, Рахманинов, Танеев и мое сочинение... Я думаю что выбор программы концерта представляет собой непростое решение, — музыка очень контрастна. Сочинения Рахманинова, Чайковского — это духовная музыка, религиозная музыка для исполнения в церкви. Гениальная музыка! Но это совсем другой жанр. Моя музыка написана в XX веке, и контраст между моим сочинением очень велик! Это большой контраст, а не постепенная связь. И скорее всего выбор программы основан на контрасте.

Доротея Боссерт: Таким образом, контраст! Более уважительно нельзя описать внутреннюю дистанцию, которую в нашем разговоре 18 июня 2013 сформулировала София Губайдулина.

Это не удивительно, если вспомнить то, что многие годы музыка Губайдулиной была запрещена в советской России. И только после того как Гидон Кремер в 80-е годы способствовал популяризации ее музыки на Западе, сочинения Губайдулиной приобрели широкую аудиторию не только на Западе, но и в современной России. Может быть и существует более прочная связь с русской музыкой, чем София Губайдулина хочет признать. Интересно также отметить, что в моем разговоре с русскими участниками вокального ансамбля SWR (Александр Юденков, Михаил Шашков) они выразили мысль о том, что «Посвящение» в сравнении с другими произведениями концерта — универсально, оно не продолжает русскую традицию, а скорее приближается к современной европейской музыке — французской и немецкой, но вместе с тем русский язык сочинения придает ему особую выразительность, особую краску, характерную для русской музыки, и это определяет особый мир хорового цикла «Посвящение Марине Цветаевой».

1.4. РОДИОН ЩЕДРИН

ХОРОВАЯ МУЗЫКА ПО Н. С. ЛЕСКОВУ «ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ»

В творческом наследии Родиона Константиновича Щедрина (р. 1932) хоровые произведения занимают большое и значимое место. Практически все хоровые сочинения композитора сразу же после написания были исполнены ведущими хоровыми коллективами России и приобрели известность.

¹ Вставка моя. — И. Б.

Исследователь хорового творчества композитора Ю. И. Паисов выделяет три этапа эволюции хорового стиля Щедрина¹: первый — до середины 60-х годов, второй — от середины 60-х до конца 70-х годов и третий — с 80-х годов. Последний этап характеризуется «прояснением стиля, творческой зрелостью, мастерским владением композиторской техникой и свободой выбора выразительных средств»².

Хоровая музыка по повести Н. С. Лескова «Запечатленный ангел», относящаяся к третьему периоду хорового творчества Р. Щедрина, создавалась в год 1000-летия крещения Руси (1988) и посвящена этому событию. «Запечатленный ангел» — первое произведение композитора для хора, имеющее духовную направленность. Монументальный цикл продолжительностью около часа написан для смешанного хора, двух мальчишеских голосов (1 дисканта, 1 альт) и свирели (флейты или гобоя).

Своеобразным эпиграфом к хоровой музыке служат слова одного из героев Лескова — старца Павмы: *«Ангел тих, ангел кроток, во что ему повелит господь, он в то и одется, что ему укажет, то он сотворит. Вот ангел! Он в душе человеческой живет, суетумудрием запечатлен, но любовь сокрушит печать»*³. Образность сочинения Щедрина обусловлена содержанием повести русского писателя. Сам язык произведений Николая Семеновича Лескова (1831–1895) произвел сильное впечатление на композитора и вызвал большой интерес, — «...такой темперамент, интонация, взгляд на мир с лукавинкой»⁴ оказались очень близки Щедрину. И, следуя сюжетной линии повести Лескова, композитор выстраивает цикл из девяти частей.

Фабулой повести служит идея единения старообрядцев с христианской православной церковью благодаря испытаниям, которые они претерпели за свою святыню — икону Ангела хранителя. Сочинение Щедрина и выстраивается подобным образом: от интонаций первых частей, близких древним роспевам⁵, к предпоследнему хору «Отче наш», выдержанному в духе литургических традиций Гречанинова, Чайковского и Рахманинова. Крайние части цикла основаны на главной «ангельской» теме, и если I часть служит экспозицией основного образа, которая звучит в облегченно-прозрачных тонах, то в заключительной части «тема ангела» разворачивается к торжественному проведению на *fff*. Словами к этим частям послужила ключевая строка Лескова: *«Ангел Господень, да пролиются стопы твоя аможе хоцещи!»*⁶, у Щедрина слово «*стопы*» заменяется на «*слезы*». В повести с этими словами один из староверцев обратился к лику иконы, когда она явила первое знамение.

Повесть Лескова «Запечатленный ангел» — прекрасный пример духовной прозы — пронизывает идея святости, чистоты, любви к святыням и красоте «богозданной природы», отраженной в творениях древних мастеров-изографов. Повесть содержит много музыкальных ассоциаций, — упоминания различных христианских песнопений и свирельных наигрышей, сопровождающих артель староверцев в их странствиях. Введение деревянного духового инструмента в хоровое сочинение а *sarrella*, выдержанное в духе

¹ Хоровым сочинениям Р. Щедрина посвящена специальная работа: Паисов Ю. И. Хор в творчестве Родиона Щедрина: Исследование. М., 1992. Поэтому в данном разделе мы затрагиваем лишь некоторые вопросы.

² Паисов Ю. И. Цит. соч. С. 13.

³ Лесков Н. С. Рассказы и повести. М., 1982. С. 95.

⁴ Паисов Ю. И. Цит. соч. С. 164.

⁵ Мы приводим слово «роспев» в традиции древнерусской церковной музыки в отличие от современного написания «распев». — И. Б.

⁶ Лесков Н. С. Цит. соч. С. 78.

православной музыки, по мысли Паисова, объясняется тем, что сочинение относится к жанру «по прочтении». Мотив свирели предельно прост — это ритмоостинатная формула из четырех звуков, которая появляется в I части, развивается к V, где «распрямляется» в своеобразное интермеццо, а в VII части исполнитель постепенно уходит за кулисы и в IX заключительной части играет за сценой, тем самым выстраивая пространственное решение произведения (явление — развертывание — удаление звучания свирели).

То, что хоровая музыка написана преимущественно а саррелла, также определяется духовным началом, заложенным в повести Лескова. Культура хорового пения утвердилась на Руси издревле, а с введением христианства заняла ведущее положение. Кроме того, учитывая тот факт, что в православном храме запрещается звучание музыкальных инструментов, традиции хорового пения а саррелла повлияли на всю русскую музыку, вплоть до наших дней¹.

В своей повести Лесков указывает заглавные строки некоторых песнопений, например «Бо-господь и явился нам» (III глава)², которые используются Щедриным во II части цикла. Однако композитор добавляет в хоровую музыку строки из Обихода, Триодного великопостного цикла и слова канона Андрея Критского «Душе моя, восстани, что спиши?..»³.

Щедрин в своем творчестве обращается к прозе неоднократно — в «Бюрократиаде», «Мертвых душах», «Казни Пугачева», однако «Запечатленный ангел» занимает особое положение среди этих произведений как сочинение духовное. И именно духовная проза повлекла за собой особую метроритмическую организацию ткани «Запечатленного ангела», — произведение основывается на принципе свободно-метрической вокальной просодии, характерной для знаменного распева. О наличии законов текста распевов, влияющих на метр, писал в середине прошлого века А. Ф. Львов (1798–1870) в связи с изданием полного круга песнопений знаменного распева в четырехголосной гармонизации: «*Законы эти коренятся не в музыкальной форме, а в просодии самого текста... Заблуждаются те, которые думали привести эти напевы нашей церкви в единый такт, и труд их мог способствовать разве умалению красоты и речи и напева*»⁴. Эти строки поразительно схожи с мыслью Лескова из «Запечатленного ангела», когда англичанин «с бумажкой под окном стоять ходил, и всё норовил, чтобы на ноту наше гласование замечать..., но всё это у него, разумеется выходило на другой штыль, потому что этого пения, расположенного по крюкам, новою западною нотою в совершенстве уловить невозможно»⁵.

Следуя законам текстового метра, Щедрин почти не обозначает размер, — тактовые черты отграничивают неравнодлительные музыкальные фразы. Единственное указание метра ²₂ есть в начале VII части — «Да исправится...»⁶. Еще одной характерной чертой стилизации древних распевов служит обозначение длительностей партитуры — все долгие длительности обозначаются ♦ вместо ◐.

¹ Начальное образование Щедрин получил в Московском государственном хоровом училище (ныне входит в состав Академии хорового искусства В. С. Попова.) Приверженность композитора к хоровому жанру во многом объясняется его любовью к миру музыки, который, по словам композитора, ему открыл хор — «первые минуты вдохновенья я испытал именно во время пения в хоре» (Паисов Ю. И. Цит. соч. С. 7).

² Лесков Н. С. Цит. соч. С. 72.

³ Паисов Ю. И. Цит. соч. С. 166, 172.

⁴ Львов А. Ф. О свободном и несимметричном ритме. СПб., 1858. С. 13.

⁵ Лесков Н. С. Цит. соч. С. 72.

⁶ Вероятно, что в исполнительской практике хоровые дирижеры и певцы для облегчения счета, особенно в долгих тактах обозначают размер в партитурах, например, ⁶₂, ⁸₂, ¹²₂, ⁵₂ и т. д.

В крупном плане форма цикла «Запечатленного ангела» трехчастна: экспозицию составляют первые три части, в которых постепенно разворачивается «ангельская» тема. Второй раздел объединяет четыре центральные части (IV–VII), контрастные по своему содержанию, — это ряд библейских сюжетов и фрагменты молитв: IV часть — предательство Иуды (у Лескова один из артельщиков предал старообрядцев из-за денег), V часть — соло свирели (может вызвать ассоциации с эпизодом странствий в поисках искусного изографа)¹, VI часть — это покаянная молитва, VII часть соединяет две темы-образа: «Да исправится молитва моя» у соло дисканта (один из героев повести — благочестивый отрок Левонтий) и слова из канона Андрея Критского «*Душе моя, восстани, что спиши? Конец приближается и имаша смутитися, воспрями убо, да пощадит тя Христос*». В конце части исполнитель на свирели, играя, уходит за сцену. Третий раздел составляют VIII и IX части цикла. Смысловая и драматургическая кульминация сочинения приходится на VIII часть — молитву «Отче наш», динамический диапазон которой от *rrrrr* до *fffff*. Заключительная IX часть благодаря возвращению «ангельской» темы образует арочную связь с I частью цикла.

В сочинении выделяются ряд лейтинтонаций, например,

1. Мотив-рефрен «Истинно»², который обрамляет I, III, VIII и IX части (пример 1).
2. Главная «ангельская» тема, близкая знаменному роспеву, проходит в I, II, III, IX частях (пример 2).
3. Тема «Душе моя восстани» на слова канона Андрея Критского, которая звучит в III и VII частях (пример 3).

Следующие особенности хорового письма можно выделить в «Запечатленном ангеле»:

1. Преобладание диатонических построений и хорально-консонантных созвучий.
2. Плавно-поступенное движение голосов, сочетающееся с принципом широкого мелодического роспева интонируемых слов, при котором отдельные слоги растягиваются на несколько звуков мелодии (в прежних сочинениях Щедрина использует принцип равного количества нот и слогов даже в медленных темпах, например, «Песня вечерняя», «Русские деревни», «Казнь Пугачева» и др.).
3. Поочередное проведение темы в разных хоровых партиях (в большинстве случаев в средних голосах — у теноров или альтов в окружении контрапунктических подголосков сверху и снизу), которое характерно для путевого роспева³.
4. Применение хоровых педалей (иссонов) на главных ступенях лада (в том числе тонического органного пункта).

¹ По словам Щедрина из программы концерта 18 июня 1988 года, на котором впервые исполнялось произведение (Концертный зал им. Чайковского, Государственный камерный хор, дирижер В. Минин), «прямых сюжетных связей с литературным источником в произведении нет», но всё же, зная повесть Лескова, у слушателя могут возникнуть ассоциативные образы.

² Интересно отметить, что мотив-рефрен «Истинно», основанный на повторении аккорда *D-dur*, в сочинении Щедрина перекликается с заключительным «Аминь» (который и означает в переводе «Да будет так. Истинно») в Концерте для хора Шнитке и начальным «Аминь» в духовной оратории Денисова «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», которые также основаны на повторении этого аккорда.

³ Путевой роспев берет свое начало в знаменном роспеве. Возник в последней четверти XV века; вершина его развития — конец XVI — 1-я пол. XVII вв. Во 2-й половине XVII в. путевой роспев начал выходить из употребления. Возможно, что связь песнопений с движением (во время пасхального крестного хода, при «шествии на источники» на праздник Богоявления, во время торжественного входа духовенства в алтарь) определила и само его название. Иногда путевой роспев чередовался со знаменным и демественным. См. об этом: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 491; Музыкально-энциклопедический словарь. М., 1991. С. 447.

Все указанные приемы сближают сочинение Щедрина со стилем древнерусских песнопений¹. Однако наряду с ними композитор применяет ряд выразительных средств, характерных для более поздней исторической эпохи:

- 1) *glissando* при переходе от одного аккорда к другому (IV часть, ц. 30);
- 2) *tremolo*: прикрывая и открывая рот ладонью *ad libitum* (III часть, ц. 20);
- 3) полиритмические расслоения в хоровой фактуре в ц. 28, 36 и 40 IV части, где мелодическое движение у сопрано и теноров сочетается с пульсирующим органным пунктом у альтов — восьмыми, а у басов — триольными четвертями (пример 4);
- 4) использование максимально возможного высокого звука, пение-крик (IV часть, ц. 42, т. 4) (пример 5);
- 5а) применения эффекта эха, реверберации, подобно колокольному звону: в одновременно взятом аккорде женские голоса и тенора звучат половину такта, а басы *div. in 3* — весь такт (IV часть, ц. 35);
- 5б) тот же прием с ударом в ладони и ногой о пол (IV часть, ц. 39);
- 6) «террасно-динамические» перепады на одном звуке (*f-p*, *ff-pp*, *fff-ppp*) в VI части;
- 7) использование различных синкоп, акцентов, *sforzando*, штриха *staccato* (не характерных для православных песнопений).

Таким образом, «Запечатленный ангел» Щедрина не только наследует традиции русской духовной музыки: от знаменного роспева до сочинений А. Гречанинова, П. Чеснокова, Вик. Калинникова, С. Рахманинова, но и продолжает развитие стилизованных черт хорового письма самого Р. Щедрина.

Хоровая музыка «Запечатленный ангел» по Н. Лескову — уникальный образец воплощения композитором ассоциативно-образных связей духовной прозы в хоровом сочинении.

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ РОДИОНА ЩЕДРИНА

Хоры и хоровые циклы

Два хора на стихи А. С. Пушкина, 1950.

«Ива, ивушка» (хоровая fuga), 1954. Четыре хора на стихи А. Твардовского, 1968.

Четыре хора на стихи А. Вознесенского, 1971.

«Русские деревни» по стихотворению И. Харабарова, 1973.

«Стирала женщина белье». Для смешанного хора на слова И. Ляпина, 1975.

Строфы «Евгения Онегина» по А. С. Пушкину, 1981.

«Казнь Пугачева», хоровая поэма по фрагментам «Истории Пугачева» А. С. Пушкина, 1981.

Концертино для смешанного хора *a cappella*, 1982.

«Запечатленный ангел», хоровая музыка по Н. С. Лескову, 1988.

«Алый парус». Для детского хора на слова А. Грина, 1997.

«Серенада». Для смешанного хора, 2003.

Диптих на стихи А. Вознесенского, 2003.

Два русских хора (2008):

1. «Царская кравчая». По мотивам хоровой оперы «Боярыня Морозова».

2. Эпиграф графа Толстого к роману «Анна Каренина». Для смешанного хора.

¹ Некоторые из перечисленных приемов отмечены Ю. И. Паисовым в книге «Хор в творчестве Родиона Щедрина».

Кантатно-ораториальные произведения

«Маленькая кантата». Из оперы «Не только любовь» для солистов, смешанного хора и оркестра, 1961.

«Бюрократиада», курортная кантата для солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас), хора и оркестра в 10 частях на тексты инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты», 1963.

«Поэтория», концерт для поэта, женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи А. Вознесенского, 1968.

«Ленин в сердце народном», оратория для солистов хора и оркестра на народные слова, 1969.

«Моление». Кантата для смешанного хора и оркестра на слова И. Менухина, 1991.

«Многая лета». Для фортепиано, смешанного хора и ударных, 1991.

«Боярыня Морозова», русская хоровая опера для четырех солистов, смешанного хора, трубы, литавр и ударных, либретто Р. Щедрина по мотивам «Жития протопопа Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», 2006.

Хор используется в операх «Не только любовь» (1961), «Мертвые души» (1976), «Лолита» (1993), «Очарованный странник» (2002), «Левша» (2013).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970–1980-х годов. — М., 1991.

Лесков Н. С. Рассказы и повести. — М., 1982.

Львов А. Ф. О свободном и несимметричном ритме. — СПб., 1858.

Паисов Ю. И. Хор в творчестве Родиона Щедрина: Исследование. — М., 1992.

Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / Ред.-сост. Е. С. Власова. — М.: Композитор, 2007.

Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980.

Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000.

ПРИМЕР 1

Example 1 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The Soprano part begins with a *ppp* dynamic and a *< poco >* tempo marking. The Alto part includes the lyrics "Ис - тин - но..." and a *div. ppp* dynamic. The Tenor and Bass parts also feature *ppp* dynamics and *< poco >* tempo markings.

ПРИМЕР 2

Example 2 shows a vocal score for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices. The Soprano part begins with a *pp* dynamic. The Alto part includes the lyrics "Мм (Закр. ртом)" and a *pp* dynamic. The Tenor part includes the lyrics "Мм (Закр. ртом)" and a *div. pp* dynamic. The Bass part includes the lyrics "Мм (Закр. ртом)" and a *pp* dynamic. The score is marked *Sostenuto assai* with a tempo of $\text{♩} = 50 - 52$.

ПРИМЕР 3

Coro

T. *ppp* *rosso*

...ду - ше мо - я, лу - ше мо - я, вос - та - ни,

B. *div. ppp* *rosso*

ПРИМЕР 4

Coro

S. *p* *(acceler.) cresc.*

И - у - да зло - чес - ти - вый сре - бро -

A. *unis. p* *cresc.*

та, та, та, та...

T. *p* *cresc.*

И - у - да зло - чес - ти - вый сре - бро -

B. *unis. p* *cresc.*

не, не, не...

ПРИМЕР 5

Coro

S. *fff* *gliss.* *fff*

A. *fff* *gliss.* *fff*

T. *fff* *gliss.* *fff*

B. *fff* *gliss.* *fff*

пре - да - ет... А - А!!

1.5. «STABAT MATER» АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА

Искусство, дух, мысль человеческая — только они способны спасти мир, противостоять всему разрушительному... Я искал Бога и нашел его. Действительно нашел — в своей музыке.

А. Караманов

В плеяде композиторов русского авангарда 60-х годов Алемдар Сабитович Караманов (1934–2007) занял особое место — место отшельника, которому чужда суетность крупных городов. Окончив Московскую консерваторию и аспирантуру (1953–1963), после долгих запретов на исполнение и публикации своих сочинений в столице композитор в 1965 году принял решение возвратиться в родной Симферополь¹. Отъезд из Москвы, по свидетельству самого Караманова, было решением, посланным свыше: «Всё, что пишут о моей бытовой неустроенности в Москве, здесь ни при чем... Во мне вдруг возникло вот это **новое**. Я почувствовал какую-то волну, живую струю; она воскресило во мне то, что было убито, дала безграничную возможность сочинять дальше, сбросила все старые цепи, освободила к чистоте мой музыкальный вкус, подавленный модернизмом... Я понял, что в Москве мне делать, собственно, больше нечего, что гораздо больше я смогу сделать там, в провинции, хотя и поломаю свою карьеру»². Это решение во многом повлияло на то, что музыка Караманова многие годы пребывала в забвении. В настоящее время имя композитора уже широко известно, однако его музыка по-прежнему звучит редко³.

А. Караманов заявил о себе как о яркой и незаурядной личности еще во время обучения в Московской консерватории. По свидетельству сестры композитора С. С. Крылатовой, в ту пору многие преподаватели консерватории проявляли заботу о талантливом студенте: ректор консерватории А. В. Свешников заказывал ему хоровые сочинения и ставил их в пример как хорошие образцы современного хорового письма, а некоторые педагоги (конечно, анонимно) помогали Караманову материально, видя как он нуждался. Несмотря на жизненные невзгоды, годы, проведенные в стенах Московской консерватории, имели большое значение для композитора. По его словам, к нему «пришло всё — вся большая музыка земли. Появилось стремление и к музыкальному модерну...»⁴, увлечение Луиджи Ноно, Янисом Ксенакисом. В начале 60-х годов Караманов вошел в число самых ярких советских авангардистов, хотя «авангардный» период был недолгим — с 1962 по 1964 годы⁵.

Следующий период творчества А. Караманова с 1965 года отмечен поворотом от идей авангарда на путь религиозной музыки, что свидетельствует об исканиях композитора в духовной области. По словам композитора, «в противоположность низшей биологи-

¹ Более подробные биографические сведения об А. Караманове см. в статье: *Холопов Ю. Н.* Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. М., 1994. Вып. 1. С. 120–138.

² Цит. по: *Польдяева Е.* Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 4–5.

³ Сложный и многогранный художественный мир А. Караманова и его эстетические взгляды были представлены А. С. Соколовым в телевизионной программе «Музыка инкогнито» (эфир 09.04.1995).

⁴ *Холопов Ю. Н.* Цит. соч. С. 121.

⁵ Созданные в это время камерные сочинения, такие как «Пролог, Мысль и Эпилог» для фортепиано (1962), Музыка для фортепиано № 1 и № 2 (1962), Пять прелюдий и Девятнадцать концертных фуг (1964), представляют особый интерес, ведь именно они дали основание считать Караманова одним из наиболее ярких представителей русского авангарда 60-х годов.

ческой силе, борьбе за существование есть и другая сила — доброта, гуманность, человечность. Жизнь есть дух. Только он просветляет и делает цепочку жизни человечества бесконечной»¹. Караманова, православного христианина, глубоко волнует не только христианство в широком смысле, но и все религии, причем композитор убежден в их единстве.

К 1965 году Караманов являлся автором 10 симфоний, 2 балетов, хоровых циклов, камерной музыки. В последующие годы религия и духовные темы становятся постоянной программой творчества композитора, которое отразилось в могучих симфонических формах. В 1965–1966 годах был создан десятичастный симфонический цикл «Совершишася» (полное название — «Совершишася во славу Богу во имя Господа Иисуса Христа»²; эти слова встречаются также и на титульном листе следующего сочинения Караманова — «Stabat mater»). Впоследствии десятичастный цикл примет вид четырех симфоний (с Одиннадцатой по Четырнадцатую). Их программа и названия частей основываются на текстах четырех Евангелий, а в хоровом финале (с участием солистов) используется текст 117 псалма³.

Последующие за «Совершишася» сочинения Караманова — «Stabat mater» (1967), Третий концерт для фортепиано с оркестром «Ave Maria» (1968), Реквием (1971), Пятнадцатая и Шестнадцатая симфонии «Et in amorem vivificantem» (1974) — представляют единую линию, связанную с католической традицией, хотя эту связь можно назвать несколько условной. Например, название фортепианного концерта «Ave Maria», по словам композитора, имеет «довольно аллегорический характер... Этот концерт — древнее египетское вызывание дождя... Но, конечно, это духовный дождь..., это молитва о Божьей милости, о великой благодати, которая должна снизойти с неба»⁴. Сочинение «Stabat mater», по свидетельству С. С. Крылатовой, вначале было написано без литературного текста, позже композитор был очень обрадован, что канонический гимн «подошел» к его музыке. Однако Реквием (1971) и задуманная, но не реализованная композитором Месса⁵, являются чисто католическими жанрами. Обращение композитора к католической традиции он сам объясняет прежде всего стремлением воплотить свой «симфонизм»⁶. Жанр симфонии — стержневой для всего творчества Караманова, и симфоничность мышления является главной особенностью его творческой личности. Что же касается православной музыки, то по словам Караманова, «современному композитору очень трудно в нее войти... Православное богослужение такое особенное, а музыка в нем настолько чистая и особенная... Чайковскому и Рахманинову это удалось, но и это не используется во время службы»⁷. На наш взгляд, эти слова Караманова близки высказываниям Стравинского (см. *Главу первую*), который не писал на православные тексты из-за того, что в православной церкви не допустимо звучание инструментов, а Стравинский «мог выносить» пение без аккомпанемента лишь с примитивной гармонией (а не с той, которую «выбирал» сам).

¹ Холопов Ю. Н. Цит. соч. С. 125.

² «Совершишася» — последнее слово Христа на кресте (Ин.; 19:30).

³ В десятичастном симфоническом цикле это девятая часть.

⁴ Польдяева Е. Цит. соч. С. 9.

⁵ О Мессе композитор упоминает много раз, например, в программе «Коллегиум музикум» радиостанции «Орфей» (ведущий — Е. Дудин, 1994), в беседе с Е. Польдяевой. См. об этом: Польдяева Е. Цит. соч. С. 8.

⁶ Там же.

⁷ Цит. по: Тевосян А. Т. Откровение и благовествование Алемдара Караманова // Музыкальная жизнь. — 1990. № 17. С. 9.

Главным сочинением своей жизни Караманов считает шестичастный симфонический цикл «Быть» (1976–1981) на текст из Апокалипсиса. В надежде на исполнение циклу было дано и другое название — «Поэма победы» и подзаголовки типа «Путями свершений», «Победе рожденный»¹.

Симфонии Караманова, по мнению Ю. Н. Холопова, — это скорее симфонические мистерии, выстраиваемые наподобие оперного акта, которые принимают форму сценического действия; они также близки симфониям Малера, где часть состоит как бы из нескольких «секций». Многие **принципы симфонического мышления** нашли свое отражение и в хоровых сочинениях Караманова. И вместе с тем в выборе музыкального материала отразилось влияние **религии**, о чем свидетельствует светлый характер карамановской музыки и направленность на простоту восприятия, идущую, вероятно, от духовного слова.

В гармонической сфере сочинений Караманова с 1965 года преобладают принципы **расширенной тональности**, смешение ладов (мажора и минора), полигармонических наслоений, что, безусловно, наследует традиции позднего русского романтизма. Ю. Н. Холопов отметил важную особенность в стиле Караманова, — это особого рода смешение мажора и минора в одновременности, когда «элементы минора втягиваются в сферу мажора в качестве дополнительного окрашивающего элемента»². Сам композитор называет это явление «поглощением минора», — отсюда и светлый характер сочинений Караманова.

Оратория «Stabat mater» для солистов (сопрано, альты, тенора), хора и оркестра написана в 1967 году. И хотя, как уже говорилось, вначале была сочинена лишь музыка, «присоединившийся» канонический текст как бы продлил традицию «Stabat mater» строгого стиля Жоскена Дебре, Палестрины, затем кантат Скарлатти, Перголези, последующих кантатно-ораториальных сочинений Моцарта, Гайдна, Шуберта, а далее уже концертных произведений Россини, Дворжака, Листа, Верди и авторов XX века — К. Шимановского, Л. Беркли, Ф. Пуленка, З. Кодая, К. Пендерецкого... Обращение русского композитора к жанру католической музыки вполне естественно по уже упоминавшейся причине — симфонизации музыкальной ткани. Однако более важной предпосылкой создания данной оратории является обращение композитора к образу скорбящей Богородицы³, Божья Матерь — заступница России почитается в русском православии особо. Караманов, горячо любивший свою мать, посвятил ей это сочинение.

Гимн Stabat mater⁴, написанный в размере хореического тетраметра (стиха из 4 метрических единиц), состоит из 20 строф-терцин⁵. Напомним первую строфу:

Stabat mater dolorosa
Juxta cruzem lacrimosa
Dum pendebat filius.

¹ Подробнее о симфониях Караманова см. в цит. выше статьях Холопова и Тевосяна.

² Холопов Ю. Н. Цит. соч. С. 125.

³ Секвенция Stabat mater была предназначена к празднику «Семи скорбей Богородицы».

⁴ Во многих источниках, в том числе в Музыкальной энциклопедии (Т. 5. М., 1981. С. 249) авторство стихотворения (гимна) Stabat mater не указывается, вероятнее всего оно принадлежит Якопоне да Тоди (ок. 1230–1306) — итальянскому поэту, вступившему в монашеский орден францисканцев, и затем за выступления против папы Бонифация VIII, отлученному от церкви. См.: Якопоне да Тоди // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 30. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 487.

⁵ Строфы по три стиха были распространены в западноевропейской поэзии XII–XIV веков. Например, так написана «Божественная комедия» Данте.

Драматургическое последование строф текста организует композицию оратории в целом. I часть «Stabat mater» Караманова является прологом последующего развертывания музыкальных «событий». Органный пункт, статическая напряженность, раскрывающаяся интонационная фигура хорового вокализа, дублирующаяся в оркестровой ткани, сближают эту часть с первым номером «Страстей по Матфею» И. С. Баха (пример 1).

II часть, включающая 1-ю и 2-ю строфы канонического текста, — это четырехголосная хоровая fuga a capella, тема которой по своему скорбно-драматическому характеру напоминает начало главной партии I части Шестой симфонии Чайковского (пример 2). Эта часть единственная написана без поддержки оркестра. Ее строгий и аскетичный характер обусловил поэтический текст — начало повествований о скорбях Богородицы.

В самой масштабной III части оратории происходит развертывание «действия»; в эту часть входят 3–16 строфы текста. Поэтический текст III части делится на два крупных раздела: 3–8 и 9–16 строфы. В первом — описываются страдания Божьей Матери, а второй раздел — это обращение, мольба к Богородице с просьбой быть сопричастным ее скорби и крестным мукам ее сына. Начальная строка 9-й строфы: *Eja mater fons amoris!* (*Благая мать, источник любви!*) является единственным в оратории **речитативом** солирующего тенора (ц. 50). Соответственно, III часть оратории состоит из двух больших разделов (ц. 19–46 и 47–71), которые делятся на секции, соответствующие строфам текста. В этой части очень разнообразна работа композитора с литературным источником, например, в некоторых секциях он разрабатывает первые две строки строфы и присоединяет к ним третью в качестве заключения (ц. 23–28); в другом случае первые две строки поручаются солирующим голосам, а третья, одновременно, — хору (ц. 29–34). В ц. 68–69 III части 14 и 15 строфы поэтического текста проводятся в хоре каноном, причем у верхних голосов — 15 строфа (*virgo virgum praeclara...*), а у нижних — 14 (*Juxta crucem tecum stare...*), и в ц. 70 хоровые голоса сходятся в 16 строфу (*fac ut portem Christi mortem.*)¹.

IV часть, включающая 17–19 строфы канонического текста, также состоит из нескольких секций. Она обрамлена построением, в основе которого лежит текст 17-й строфы. Композитор преобразует трехстрочную строфу:

Fac me plagis vulnerari (a)
cruce hac inebriari (b)
ob amorem filii (c)

в следующую форму: a b a b a b c c c.

После небольшого прозрачного инструментального интермеццо следует сольный эпизод, в котором используется 19-я строфа поэтического текста. Композитор переставляет строфы местами (18 и 19), так как 19-я строфа по смыслу продолжает 17-ю строфу:

Fac me cruce custoditi
morte Christi praemuniri
confoveri gratia.

¹ Текст, на который писал Караманов, несколько отличается от первоначальной католической секвенции Stabat mater. Очевидно, композитор использовал текст из сочинения Перголези (1710–1736), в котором 14-я и 15-я строфы поменены местами, а также в самом тексте есть ряд отличий от первоначального варианта секвенции. (О секвенции Stabat Mater см. в книге: Григорианский хорал: Сб. научных трудов Московской гос. консерватории. М., 1998).

В воплощении 18-й строфы находят отображение полифонические формы старинной музыки: имитационное вступление хоровых голосов от низких к верхним передает смысл текста (ц. 83):

Inflammatu et accenbu
per te, virgo, sim defenfu,
in die iudicii.

Воспламененный и вознесенный
ради Тебя, Дева, буду защищен
в день судный.

Последующее развертывание этой интонации, сопряженное с перепадами тембров арф, флейт, кларнетов и струнных, базирующееся на органном пункте *D-dur*, создает необычайно светлое ощущение безбрежного Божественного света (пример 3).

Последняя V часть на слова 20-й строфы после просветленной IV части звучит драматично, можно сказать, даже несколько патетично. (Надо отметить, что в карамановских музыкальных полотнах подобная патетичность, связанная с религиозно-духовными образами, очень органична.) Заключительные, кульминационные слова канонического текста в оратории Караманова:

Quando corpus morietur
fac ut anime donetur
paradisi gloria. Amen.

являются итогом, подготовленным развитием всех предшествующих частей: I части — пролога, II части — становления, III части — развертывания, IV части — просветления. Таким образом, финальная V часть представляет собой вывод, который приводит к своеобразному катарсису, музыкальному «очищению». Первая строка строфы повторяется трижды, подготавливая средний эпизод — гимническую тему, начинающуюся у сопрано соло (ц. 98), которую затем «подхватывают» хор и tutti оркестра. После небольшого динамического спада следуют драматические интонации начала части со словом «amen». Три последние произнесения этого слова выделяются особо — это стихающие ламентозные хоровые вздохи: *des¹-c¹*. Нужно отметить, что подобная «неустойчивая» интонация слова «аминь» в общем не характерна для церковной практики, в большинстве случаев «amen» — это утверждение, конечная точка. В «Stabat mater» Караманова «amen» («во истину», «да будет так») — это скорее растворение в Божественной милости.

В оратории обращают на себя внимание обозначения темпа двумя словами, при этом второе слово обозначает характер: в I части — это *largo appassionato* (страстно), во II части — *andante doloroso* (печально), в IV — *largo devoto* (благоговейно), в V — *grave lacrimoso* (скорбно, со слезами); темпы III части — *largo misterioso* (таинственно) *adagio lamentoso* (жалобно, рыдая) *lento supplice* (умоляя), *andantino con passione*, *andante lacrimoso* и т. д.

В «Stabat mater», как и в других вокально-хоровых сочинениях Караманова, особо выделяется ярко запоминающаяся мелодика, которая чрезвычайно вокальна и «удобна» для голоса. Выразительность карамановской мелодики имеет свои корни и в аскетичных интонациях полифонии строгого стиля (см. II часть), и в колокольных остинатных перезвонах (см. начало III части), и в широком мелодизме в духе романтиков (ц. 37 III части). Мелодика, как важный аспект музыкального языка, имеет очень большое значение в восприятии музыкального произведения как для самих исполнителей, так и для слушателей. И в этом отношении оратория «Stabat mater» Караманова очень показательна по красоте и выразительности интонаций. Сочинение подобного рода «благодарно» для

исполнителей, оно не требует большого количества репетиций, — нужно всего несколько часов, чтобы разобрать в основном традиционно-тональный материал. Однако в музыке Караманова есть большая опасность (приблизительно та же, что и в произведениях романтиков — Шуберта, Брамса, Чайковского, Рахманинова) — малейший исполнительский перегиб в «выразительности» сразу приобретет оттенок вычурности.

Поразительно, что хоровая музыка Караманова до сих пор не входит в репертуар многих коллективов России, ведь нет сомнений в ее высокой художественности и красоте. Интересно заметить, что «открытие» композитора в Англии было связано именно с исполнением «Stabat mater» в Вестминстерском аббатстве в октябре 1995 года. Имя композитора становится всё более и более известным, но большая часть его сочинений так и осталась не исполненной.

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА

Драматория (Пятая симфония) по поэме В. Маяковского «В. И. Ленин» для хора, оркестра, чтеца и солистов, 1956.

Хоровая поэма для смешанного хора а cappella, 1957.

«Времена года». Хоровой цикл а cappella, 1959.

«Славянам» на стихи русских поэтов для хора, 1960.

«Песня женатого солдата» для солистов, хора и оркестра на текст А. Мачадо-и-Руиса, 1963.

«Осеннее» для хора на слова В. Фирсова, 1964.

«Совершишася». Цикл из 10 симфоний, с хоровым финалом, 1965–66.

«Stabat mater» для солистов хора и оркестра, 1967.

Реквием¹, 1971 (партитура 1991).

«Воспоминания» для хора на текст А. Сампуровой, 1974.

«Возвращения», «Посвящения», «Летающие листки», «Образы-картины». Хоровые циклы а cappella на текст А. Сампуровой, 1975.

«Легенда-быль Аджимушкая» для солистов хора и оркестра на слова Б. Сермана, 1983.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА²

Польдяева Е. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Музыкальная академия. — 1996. — № 2.

Тевосян А. Г. Откровение и благовествование Алемдара Караманова // Музыкальная жизнь. — 1990. — № 17.

Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР. — М., 1994. — Вып. 1.

¹ Реквием, сочиненный в 1971 году, был записан в дирекционе, а оркестрован только в 1991 году.

² Подробно о книгах и многочисленных статьях, посвященных творчеству Алемдара Караманова, можно узнать на сайте www.karamanov.ru. Мы приводим только те источники, которые использовались при написании данной книги. — *И. Б.*

ПРИМЕР 1

4

Fl.

Ob.

Cor. ingl.

Cl.

Cl. basso

Fag.

C. Fag.

Cor.

Tr. be

Tr. ni e

Tuba

Timp.

Coro

Archi

p

cresc.

meno a poco

unif.

p

cresc.

meno a poco

unif.

p

cresc.

meno a poco

cresc.

meno a poco

ПРИМЕР 2

Andante doloroso

11

p poco *poco* *poco* *poco* *poco* *poco*

Sta-bat ma-ter do-lo - ro - sa jux-ta cru - zem la-cry - mo-sa dum pen -

Coro

12

ro - sa jux-ta cru - zem la-cry - mo-sa dum pen - de - bat fi -

de - bat fi - - - li - us, *p poco* dum pen - *poco* de - bat fi -

Sta-bat ma-ter do-lo - ro - sa jux-ta cru -

13

us, fi - li-us. Sta - bat ma - ter

li - us, fi - li-us, dum pen - de - bat

zem la-cry - mo-sa, la - cry - mo - sa, la-cry - mo - sa *p poco* dum pen - *poco* de - bat

Sta-bat ma-ter do-lo - ro - sa

ПРИМЕР 3

Handwritten musical score for Example 3, featuring various instruments and vocal parts. The score is written on multiple staves, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The instruments and parts include:

- Picc.** (Piccolo): Two staves, both playing rapid sixteenth-note passages.
- Fl.** (Flute): Two staves, both playing rapid sixteenth-note passages.
- Cl.** (Clarinet): Two staves, both playing rapid sixteenth-note passages.
- Cl Basso** (Clarinet Basso): One staff, playing a sustained note.
- Fag.** (Bassoon): One staff, playing a sustained note.
- C. Fag.** (Contrabassoon): One staff, playing a sustained note.
- Timp.** (Timpani): One staff, playing a sustained note.
- Arpe I. II.** (Arpeggiated): Two staves, playing a sustained note.
- Coro** (Chorus): Two staves, playing a sustained note.
- Archi** (Archi): Two staves, playing a sustained note.

The vocal parts (Arpe I. II., Coro, and Archi) include lyrics: "per te, vir-go,".

ЗАКЛЮЧЕНИЕ МОСКОВСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛИ НОВОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

...был же я в состоянии всё
выучить с моим хором!

Хормейстер Антон Веберн¹

Слова Антона Веберна, приведенные в эпиграфе, относятся к его додекафонной Первой кантате. Композитор имел в виду трудности исполнения своей «атональной» хоровой музыки, успешно преодоленные им самим в 1920–1930-е годы, когда он работал хормейстером Рабочего певческого объединения Вены. Уже в ту пору современная музыка поднимала круг вопросов, связанных с ее исполнением, но, судя по воспоминаниям и рецензиям тех концертов, хоровые сочинения Новой музыки XX века почти всегда исполнялись на очень высоком уровне. Позже стали проводиться различные фестивали современной музыки (например, летние курсы новой музыки в г. Дармштадте), на которых помимо знакомства с новыми произведениями большое внимание уделялось раскрытию «тайн» их исполнения.

Сейчас, в начале XXI века, Новая музыка XX века по-прежнему представляет большую трудность для исполнения. И несмотря на сложное финансовое состояние современного хорового исполнительского искусства в России, некоторые коллективы включают в репертуар своих выступлений современные сочинения, расширяя тем самым кругозор как самих исполнителей, так и слушателей. Однако во многом мировоззрение современного хормейстера и хорового певца формируется практически без знания прекрасных образцов Новой хоровой музыки, что, безусловно, обедняет как интеллектуальную, так и духовную сферу музыканта.

Само понятие «современная музыка» имеет весьма условные рамки. Например, в 1950–1960-е годы созданы такие сочинения, как «Il canto sospeso» Л. Ноно, «Карре» К. Штокхаузена, «Три поэмы Анри Мишо» В. Лютославского, написанные в техниках композиции, возникших в XX веке, и представляющих для исполнителей ранее неизвестные трудности, а также хоровые произведения Д. Шостаковича, Г. Свиридова, написанные в традиционном тональном ключе и поэтому «благодатные» для исполнителей. Однако в начале XXI века сочинения 1950–1960-х годов уже не должны считаться современными, уступая место произведениям 1980–1990-х и сочинениям нового столетия (и тысячелетия). А как быть с творениями для хора А. Шёнберга, А. Веберна, А. Берга, И. Стравинского, О. Мессиана, которые созданы в первой половине XX века, но остающиеся камнем преткновения для многих хоровых коллективов России. Не является ли эта музыка насущной и по сути современной?

¹ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. М., 1984. С. 67. Цитата сокращена.

Без освоения Новой музыки теряется живая связующая нить от сочинений эпохи барокко к современным произведениям. После погружения в звуковой мир Новой музыки по-другому воспринимается хоровая классика — сочинения Баха, Моцарта, Гайдна, Верди, Брамса и других авторов. Альфред Шнитке в одной из своих статей отметил важную деталь в исполнении Алексеем Любимовым фортепианных сочинений Моцарта, — в игре пианиста была выявлена «изысканнейшая темброво-динамическая нюансировка», приобретенная музыкантом в процессе изучения сочинений нововенской школы. По словам Шнитке, «обратной связью в исполнении Моцарта отразилась... микронюансировка Веберна»¹. Действительно, Новая музыка во многом заставляет не только представлять всю эволюцию развития музыкального искусства, задумываться о связи музыки прошлого и настоящего, но и выявлять разнообразнейшие краски «классики», исполнение которой в наше время несет, к сожалению, многочисленные штампы.

Техники композиции, возникшие в XX веке, — додекафония, сонорика, алеаторика, микрополифония, новая тональность, модальность, формульная композиция и другие — с присущей им эстетикой, конечно, повлияли на **технику исполнения**. От музыкантов требуется как владение новыми и новейшими исполнительскими приемами, так и умение разобраться в музыкальной сущности современного произведения. Если у инструменталистов процесс овладения новыми приемами исполнения не является слишком долгим по времени, то в хоровом коллективе, где инструментом служит единый организм из певческих голосов, подобный процесс не только достаточно длителен, но и требует огромных усилий как дирижера, так и хористов². Хоровое пение, будучи во многом сложным и консервативным видом исполнительского искусства, менее всего подвержено новациям. Понимая специфику хора, многие современные композиторы придерживаются «традиционной» линии в хоровых сочинениях, тогда как их инструментальные произведения могут содержать большое количество новых технических приемов. И для авторов более реально «воплотить в жизнь», то есть услышать, исполнение своих инструментальных сочинений, нежели хоровых.

В развитии современной хоровой музыки четко выделяются две тенденции: с одной стороны, это опора на традиции больших русских хоров, с другой — стремление к камерности исполнения, когда сочинения могут быть исполнены либо ансамблем солистов, либо камерным хором³.

В заключение и в подтверждение наших рассуждений об исполнении современной хоровой музыки мы приводим фрагменты личных бесед с руководителями хоров, в репертуаре которых прочное место занимает Новая музыка XX века, — Б. Г. Тевлиным, В. С. Поповым, В. К. Полянским и Е. Л. Растворовой, где дирижеры делятся своими размышлениями о хоровой музыке второй половины XX века и приоткрывают секреты ее исполнения. Беседы были проведены в 1998–1999 годах, но они не потеряли свою актуальность и на сегодняшний день. Многих из Великих Хормейстеров нет в живых. В память о них и об их творчестве мы приводим следующий материал.

¹ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. М., 1994. С. 221.

² Интересно отметить, что в Московской консерватории с 1993 года существует аспирантура по специальности «ансамбль современной музыки», а в настоящее время — факультет исторического и современного исполнительского искусства, кафедры современной музыки и современного хорового исполнительского искусства, где происходит знакомство с современными сочинениями, новыми исполнительскими приемами и изучение современной нотации.

³ Оперные хоры в данном случае не затрагиваются, так как они всегда обусловлены сценической драматургией.

Борис Григорьевич Тевлин (1931–2012), руководитель Камерного хора Московской консерватории.

Современная хоровая музыка чрезвычайно многолика. В ее образцах можно отметить несколько направлений, которые объединяются общей чертой: они дают возможность для творческого роста исполнителей, для расширения их музыкального и художественного кругозора.

К современной музыке, во-первых, относятся сочинения, культивирующие классические ориентиры, где многоголосие возникает из двухголосия, где наблюдается большее тяготение к гармоническому складу, нежели к контрапунктическому, где человеческий голос — главный музыкальный инструмент. Такова музыка Г. Свиридова.

Во-вторых, — духовная музыка православной традиции. Эта важная жанровая область отечественного композиторского творчества стала выноситься на концертную эстраду в 1980-е годы. Культура хорового пения а cappella издревле утвердилась на Руси и с введением христианства заняла в музыкальном искусстве ведущее положение. Примерами развития этой глубинной традиции могут быть духовные сочинения Н. Сидельникова, А. Шнитке, Р. Щедрина.

В-третьих, большой раздел современной хоровой музыки составляют сочинения на народные тексты, где слышен традиционный русский плач, сильны фольклорные влияния. В основе звучания этих произведений лежит русская песенность, вокальность, кантиленность. В этом ряду — произведения различных жанров Ю. Буцко, В. Гаврилина, М. Ермолаева-Коллонтай, В. Калистратова, В. Рубина, Н. Сидельникова.

И наконец, хоровой авангард конца XX века, — явление, для которого характерны новые звукозерцания, диссонирующие созвучия, свободная хроматика, неровность пульса, обновленный музыкальный язык, иногда сочетание резко контрастирующих певческих манер — академической и народной. К этому направлению относится не только додекафонная и сонорная музыка, но и новотональная, в которой идеи литературного текста выражены яркими музыкальными средствами. На мой взгляд, композиторская школа Московской консерватории находится во главе авангардного направления хоровой музыки второй половины XX века. Достаточно назвать имена Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Караманова, А. Шнитке, Р. Щедрина, чтобы убедиться в этом. Исходным пунктом новых хоровых изысканий, по моему убеждению, является стиль русской музыки начала XX века — С. Прокофьева, А. Скрябина, И. Стравинского. Здесь следует также вспомнить творчество и высказывания С. Танеева о том, что музыка должна быть контрапунктической. В этих словах заложен глубокий смысл. Они означают не только то, что в любой хоровой фактуре (аккордовой, гомофонной и др.) должна выявляться полифония, но и то, что в современной хоровой музыке должен быть контрапункт выразительных средств.

Усложнение языка современного хорового письма, применение новых средств в области гармонии, ритма помогают хоровым певцам оттачивать свое художественное и техническое мастерство, развивать чуткость слуха, музыкальный вкус, приобретать контрапунктическую гибкость. Новые сочинения, которые идут впереди возможностей исполнительского искусства, позволяют хоровому дирижеру искать вокальные краски, штрихи звуковедения, раскрывать искусное сплетение голосов, понимать архитектуру эпизодов, слышать паузы, не бояться жесткости аккордов. Подтверждаются мудрые слова Артура Лурье: «Искусство, поскольку оно живо, это всегда отправление в новый путь. Всегда сначала, всё сызнова...».

От мышления и мастерства композитора зависит долговечность сочинения. Хоровая музыка новой русской композиторской школы сегодня широко популярна. Практически ни одно из сочинений для хора Э. Денисова, С. Губайдулиной, Н. Сидельникова, А. Шнитке, Р. Щедрина не осталось неисполненным. Это — феномен особого рода: в произведениях этих композиторов исполнителей привлекает то, что составляет духовную атмосферу времени.

Композиторский и исполнительский процессы — это процессы взаимообратимые. Если музыканты способны исполнить новое сочинение, то у композитора в сознании программируются новые точки отсчета для творчества. С другой стороны, развивается мышление слушателей, многие из которых не могут сразу уловить какие-либо закономерности и связи в новом сочинении. Вспомним, например, слова В. Одоевского из письма к М. Глинке в 1847 году: «Со времени Монтеверди каждый новый шаг в музыке был труден для разумения масс. В XVI веке септимаккорд без приготовления казался чем-то чудовищным...; доставалось жестоко и старику Гайдну; мы все еще помним, как Моцарта наши деды называли диким и непонятным... Для меня есть музыка, которую схватишь тотчас, и другая, которой надобно учиться, как мы учились Моцартовой и Бетховеновой музыке... Всё, что замыслит фантазия истинно вдохновенного художника, всё то возможно в исполнении и всё принимается душою человеческою!»¹. Слова точные и сказанные будто бы сегодня!

В исполнительстве современной хоровой музыки выдвигается ряд проблем. Главная из них — проблема интонирования. Глубоко убежден, что хор начинается с интонации. Если хор поет фальшиво, то это свидетельствует о плохом слухе или отсутствии воли у дирижера. Простить плохую интонацию нельзя! Важно также и умение выявить драматургию сочинения, найти необходимые для ее раскрытия динамические контрасты. На мой взгляд, профессиональные знания и смелость, отличный слух и свободная техника дирижера лежат в основе исполнения современных сочинений для хора.

Работать над новыми талантливыми партитурами необычайно интересно. Они развивают музыкальный и художественный кругозор, исполнительскую технику, они приносят обновленное мироощущение.

5 марта 1999 года

Виктор Сергеевич Попов (1934–2008), руководитель хоров Академии хорового искусства

Современная музыка, на мой взгляд, должна занимать свое достойное место в любом творческом коллективе, тем более в таком, где учебная сторона занимает не менее важное место, чем исполнительская (хотя тут трудно отделить исполнительскую сторону от учебной), — тогда всё образование становится совершенно иным! Дело в том, что мы — современники многих композиторов — живем рядом с ними и понимаем, что они пишут о нас и про нас. И если мы избегаем исполнять их сочинения, то мы избегаем самих себя. На первый взгляд может показаться, что современный автор ничего не понимает в хоровом искусстве как таковом, что он и певческий голос не очень хорошо знает, однако дело в том, что это полная неурядица, — композитор

¹ Цит. по: Одоевский В. Ф. Концерт Берлиоза в Петербурге (Письмо к М. И. Глинке) // Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 223–225.

живет нашей жизнью, и передает ее своей музыкой так, как он сам чувствует и понимает. Если мы стараемся вникнуть в современную музыку, то понимаем, что она часто открывает нам глаза на многие вещи. Ведь, скажем, в финале Девятой симфонии Бетховена или в Торжественной мессе басовый голос поет очень высоко «фа» первой октавы, или сопрано на протяжении долгого времени — «ля», «си-бемоль» второй октавы; эти, казалось бы, нелепые трудности, мы преодолеваем и не говорим о том, что автор плохо написал, мы стараемся это спеть, и, оказывается, мы двигаем самих себя. Такая же ситуация складывается и с современной музыкой: когда открываешь ноты и видишь что-то очень сложное, сначала пугаешься, а затем, когда начинаешь это учить и погружаться в музыку, то понимаешь, что раскрываешь для себя новый мир. И этот мир необходимо постичь!

Сейчас наше учебное заведение связано со многими композиторами: Г. П. Дмитриевым, В. И. Рубиным, — это показатель того, что мы не избегаем современной музыки, но, напротив, стремимся понять ее и освоить. Этот учебный год (1998–99) для нас будет, конечно, трудным. Недавно в Рахманиновском зале консерватории состоялся авторский концерт А. А. Николаева [14 октября 1998], который не прошел бесследно для каждого участника, прежде всего для нас самих, а также для тех, кто пришел нас слушать, потому что его музыка, связанная с далеким прошлым, такая, как «Пещное действо» или хоровой концерт «Венок Алябьеву» на стихи русских поэтов, открывает нам многие горизонты и перспективы. Мы готовимся также к Пушкинскому фестивалю, которому дали очень интересный, на мой взгляд, пушкинский эпиграф: «Веленью Божьему, о, муза, будь послушна». Это значит, что не только Пушкина мы будем исполнять, но и всё то, что связано с его именем, то, что натолкнуло, дало дорогу развитию нашей культуры. Мы будем петь хоровые сочинения Дмитриева, Рубина, как бы внешне не связанные с именем Пушкина, но на самом деле все они глубоко связаны, потому что — это наша общая русская культура.

Что касается музыки Денисова, то у меня с композитором была в определенной степени творческая дружба. И когда он принес мне ноты оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», я с большой радостью откликнулся, но и в то же время я понимал, что сочинение очень трудное и требует огромной работы, и исполнить его один раз и забыть нельзя, надо что-то придумать, чтобы сочинение имело «выход». И, к сожалению, премьера состоялась не в России, а в Германии, оркестр Саарбрюккенского радио включил это сочинение в свой фестиваль, и мы поехали туда петь «Историю» вместе с этим замечательным коллективом. Тогда, быть может, нам еще не всё в полной мере удалось, потому что были самые нелепые накладки, например, тенору, учившему сольную партию, не дали визу в Германию, и накануне выступления наш выпускник учил эту сложнейшую партию... Мне было очень приятно, что наши соотечественники из Самары — оркестр и его дирижер М. Щербаков — решили впервые исполнить это сочинение в России. Причем, должен сказать, что премьера [14.03.1998] прошла с большим успехом, публика прекрасно приняла это сочинение. А затем в Москве, в Зале имени Чайковского, филармонический оркестр под управлением Ф. Глущенко с нашим хором и солистами сумели на самом высоком уровне исполнить это удивительное сочинение. Это выступление [20.05.1998] было большим событием в музыкальной жизни нашей страны. И, к сожалению, осталось практически незамеченным. Очень жаль, потому что — это наша музыка, это наше достояние. И мы должны не только гордиться тем, что она существует, но и непосредственно участвовать в исполнении подобных

произведений, потому что современная музыка — это обязательное явление в системе музыкального образования и воспитания, и, конечно, концертной деятельности.

28 ноября 1998 года

Валерий Кузьмич Полянский (р. 1949), руководитель Государственной академической симфонической капеллы России:

Так сложилось (а, быть может, это было предзнаменование сверху), что в репертуаре нашего хора с самого начала его существования сразу же большое место заняла музыка XX века. Мы начали свою деятельность с хоровых сочинений а cappella Дебюсси, Хиндемита, Равеля, Бриттена, Шимановского, Вила-Лобоса. И хор на этом воспитывался. Когда коллектив создавался, он не обладал такими большими голосами как сейчас, однако уровень музыкальной подготовки, чтения с листа был очень высок, так как в хоре пели в основном дирижеры-хоровики из консерватории, из училища при консерватории и училища им. Ипполитова-Иванова, а также теоретики, обладающие голосами. В то время шла параллельная работа над классикой (русской и зарубежной) и над современной советской музыкой. Тогда это было возможно благодаря тому, что для хоровых коллективов функционировал Малый зал консерватории. (Консерватория проводила свои камерные концерты, посвященные определенным музыкальным датам.) И в ту пору вообще пошло поветрие камерных коллективов, у нас завязалась дружба с коллективами из Эстонии, Латвии...

Современную музыку мы начали исполнять серьезно с 1975 года (до этого пели отдельные сочинения). И это произошло благодаря знакомству, переросшему в дружбу, с замечательным композитором Н. Н. Сидельниковым¹, который специально для нашего коллектива (для конкурса в Италии) написал пьесу «Уж вы горы мои» на текст песни «Горы воробьёвские». Сочинение оказалось чрезвычайно трудным, потому что отношение композитора к хору было как инструментальному ансамблю, даже как к камерному оркестру. Причем эта скрытая оркестровка явно прослеживалась в использовании тематического материала для хора. Можно было сказать, что здесь играет фагот, там тромбон, далее — струнные и т. п. Затем это сочинение разросло в семичастную кантату «Сокровенные разговоры» (1975). Второе сочинение, которое Н. Н. Сидельников написал для нас, — «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсии Лорки (1977). Оно построено на «гитарном» строе. Это в основном сочинение а cappella, где хор имитирует гитару. На мой взгляд, возникновение этого сочинения явилось своеобразной революцией в хоровом письме, в хоровом пении. Оно было не похоже ни на что, к чему мы привыкли в предыдущие годы (Свиридов, Шебалин, Калинин или сочинения советских авторов). Это был совершенно иной подход к хору, иная хоровая инструментовка, которые требовали от коллектива высочайшего мастерства, владения нотной грамотой, и совершенно иного вокала, свободной манеры пения. (Есть моя маленькая тайна как я этого достигаю... Просто всё основано на правильном, естественном пении. Если оно есть, то голос подвижен, и снимается масса проблем интонационных и технических, если нет, — то сразу возникают вопросы строя, ансамбля, дикции и т. д., описанные в учебниках по хороведению. Я стараюсь приучить всех певцов, чтобы они одинаково

¹ Подробнее о творчестве Н. Н. Сидельникова (1930–1992) см.: Григорьева Г. В. Николай Сидельников. М., 1986, также: Григорьева Г. В. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. М., 1996. Вып. 2.

мыслили. Когда это достигается, то они сами слышат и «подстраиваются».) Далее Н. Н. Сидельниковым для нашего коллектива были написаны «Сычуанские элегии» на стихи Ду Фу (1983).

С Альфредом Гарриевичем Шнитке нас также связывала давнишняя дружба. Мы познакомились в 1977 году на исполнении его Реквиема. Тогда было тяжелое время, его сочинения практически не исполнялись, и многие просто боялись петь запрещенное. А я ничего не боялся. Сейчас боюсь, а тогда — нет, брал и исполнял сочинение, не спрашивая разрешения. А поскольку никогда ни у кого не спрашивал, все думали, что мне всё можно. После ознакомления с этой изумительной партитурой, произведшей на меня огромное впечатление, Реквием и все последующие хоровые сочинения Шнитке прочно вошли в репертуар хора. Наша дружба на почве музыки расширялась и укреплялась благодаря общению с моим педагогом Г. Н. Рождественским. Далее были московские премьеры Второй и Четвертой симфоний, «Доктора Фауста». После исполнения Второй симфонии я попросил его что-нибудь написать для хора, а он честно признался, что хор не очень-то любил, ведь сам учился на хоровом отделении в училище. Однако после того как он стал посещать наши концерты, его мнение о хоре как об инструменте стало меняться (кстати, оно стало меняться и у других дирижеров и музыкантов, которые с нами работали).

Однажды был очень забавный эпизод. Как-то раз мы со Шнитке долго беседовали по телефону о музыке Бортнянского, Чайковского, над которой я в то время работал. Он много спрашивал. На другой день мы встретились на «Декабрьских вечерах» в Пушкинском музее (слушали Бриттена). После концерта, когда стали уходить, он, одеваясь, сказал с юмором: «Ты — страшный человек». Я смутился. Он продолжил: «С тобой страшно общаться. Я вчера после разговора с тобой не мог уснуть..., чувствую, что должен что-то написать. Сел и написал». И Шнитке отдал мне Три духовных хора¹... Удивительная музыка.

Альфред долго искал подходящий текст для нового хорового произведения. И, если мне не изменяет память, композитор Т. Мансурян, рано ушедший из жизни, подарил ему сборник, в котором были стихи Григора Нарекаци. Вскоре (это было весной 1984 года) Шнитке принес хор, начальные строки которого — «Всем тем, кто вникнет в сущность скорбных слов...». Впервые мы исполнили это сочинение на Стамбульском фестивале 14 июля 1984 года в церкви Святой Ирины. (Я вставил его в программу на свой страх и риск.) Интересно отметить, что на следующий день мы пели другую программу, но нас попросили исполнить этот хор вновь, поэтому мы пели его дважды. Успех был грандиозный, а в Москве — скандал. Я поставил это произведение в программу концерта, проходившего в музее им. Рублева, и с руководством музея, и с отделом культуры Москвы у нас был конфликт. Но я настоял, и мы всё же исполнили этот хор. Шнитке его тогда впервые услышал. На концерте тогда присутствовал и Г. Н. Рождественский...

После инсульта Шнитке написал «Стихи покаянные», — это очень трудное произведение. Мне пришлось во многом его редактировать, потому что многие вещи композитор не расшифровывал; в основном были написана гармония, оформлен верхний голос, ритм. Потом мы что-то поправляли вместе, но многое Шнитке оставил так, как сделал я, однако далее, уже в процессе репетиций вносились какие-то коррективы. «Стихи

¹ Три смешанных хора а саррелла — 1. Богородице Дево, радуйся 2. Господи Иисусе 3. Отче наш — были написаны А. Шнитке в 1984 году.

покаянные» по интонации совсем не похожи на Хоровой концерт. Это сочинение очень красивое и эмоциональное, впрочем, как и вся музыка Шнитке.

Кантата «История доктора Фауста» поется несколько легче, так как написана с сопровождением. Но порой всё то, что с сопровождением, учится гораздо сложнее.

Раньше бытовало такое мнение, что музыка для хора — это музыка «второго сорта». Но это совсем не так! Настоящий хор (я имею в виду *a cappella*) сродни камерному ансамблю, квартету, квинтету. Хоры Брамса, Дебюсси, Равеля гораздо сложнее спеть, чем сыграть их инструментальные произведения, потому что очень много тонких эпизодов, прозрачной нюансировки, филировки...

Каждый раз, когда берешься за сочинение, тем более за современное, то приходится «выстраивать» инструмент заново, а тем более хор — это «живой» инструмент; требуется другая интонация, немного другой репетиционный процесс. Хотя я, в общем, не делаю большого разделения между разучиванием классической и современной музыки. Музыка сама диктует. И чем сложнее интонационный и вокальный материал, тем осторожнее к нему приходится подходить, чтобы правильно его петь. Ведь как начнешь разучивать, так дальше и пойдет. Если где-то происходит ошибка, то сочинение дальше «не идет». Я долго «впеваю» любое сочинение; люблю попеть, отложить, потом вернуться, конечно, если нет особой «гонки». Хотя сейчас уже пошел «поток». Раньше я имел такую возможность, заранее планировал, долго «вынашивал» произведение...

Н. Н. Сидельников и А. Г. Шнитке — это совершенно новая эпоха в хоровой музыке второй половины XX века. Это подлинные революционеры, которые относились к хору как к инструментальному ансамблю, как к оркестру. Эти два автора очень повлияли на меня, и, конечно, на творческий рост и уровень хора. И в свою очередь, я думаю, что такие сочинения, как «Сокровенны разговоры» Сидельникова и Хоровой концерт Шнитке были созданы во многом благодаря тому, что был такой хор, как наш.

Не могу не вспомнить еще о таких интересных авторах, как Р. С. Леденев и Ю. М. Буцко. Эти замечательные, яркие композиторы оказались совершенно не востребованными из-за той жизненной ситуации, которая сложилась вокруг этого поколения. Пели мы сочинения и Р. К. Щедрина. Его «Деревни русские» нравятся мне до сих пор.

Но для меня всё же остаются два кумира — Сидельников и Шнитке. Самое главное, что у них очень искренняя музыка. Для ее исполнения от всех музыкантов требуется максимальная отдача. Любая эмоциональная фальшь сразу будет слышна. А это самое страшное для такой музыки, иначе она погибает...

12 января 1999 года

Елена Леонидовна Растворова (1955–2000), руководитель Нового Московского хора¹.

Чтобы петь Новую музыку XX века, требуется физиологическая перестройка организма самих исполнителей, и в первую очередь — слуховая. После долгих и изнурительных начальных репетиций мы попросту уходили с «больными» ушами, так как долгое время мы пели традиционную гомофонно-гармоническую музыку или баховскую полифонию, которая «слышна» и понятна. В современной же музыке всегда нужно «подстраиваться»,

¹ Новый Московский хор был основан в декабре 1991 году Е. Л. Растворовой для исполнения современной хоровой музыки. По инициативе Э. Денисова коллектив стал членом Ассоциации Современной Музыки при Союзе Композиторов СССР, однако после смерти Денисова поддержка хора со стороны АСМа практически прекратилась.

прислушиваться, анализировать, почему аккорды «не строят», и, соответственно, изменять интонирование одной и той же графической ноты. Из курса хороведения мы прекрасно помнили, что один и тот же звук интонируется по-разному, будь то терция, кварта или септима в аккорде, но освоить и применить это на практике гораздо сложнее, — от тебя всё время требуется быть в работе, иметь «активный» слух, постоянно «подстраиваться». Нашему коллективу потребовалось несколько лет, чтобы преодолеть технический барьер, — это, безусловно, сложная, титаническая работа, а затем уже появилась «свобода» исполнения. Вначале нам пришлось научиться «считать», и хоровые сочинения Э. Денисова стали для нас своеобразным учебником, школой ритма (различные его квинтоли, септоли, триоли и т. д.). После этого этапа перед нами встали вокальные проблемы, головолomные в интонационном отношении. И наши эксперименты оказались удачными, — мы исполнили «Ночи» Ксенакиса, написанные в 1967 году в четвертитоновой системе для 12 сольных голосов или смешанного хора.

Специфику разучивания современного произведения в хоровом коллективе составляет то, что практически сразу, в комплексе необходимо решать много задач, таких как интонирование, строй, ансамбль, дикция, выработка динамики, к тому же требуется особая вокальная манера, — в «широком унисоне» русской вокальной традиции многие важные детали современной музыки просто пропадут. Хор — это «живой» инструмент, об этом много говорили такие разные композиторы, как Денисов, так и Свиридов. Хотя Денисов был негативно настроен к Свиридову, мне кажется, оба этих композитора были во многом очень схожи по отношению к себе, к работе, к людям. Они могли, хотели и оказывали влияние на судьбы людей, организуя выступления, концерты.

В настоящее время, мне кажется, совершенно не используются возможности хора самого по себе (без модернистских «фокусов»), — не применяется сумма эмоций хорового коллектива, обладающего большими выразительными возможностями и силой. Нужно стараться собрать и сделать эту суммированную интонацию чрезвычайно наполненной.

30 июня 1998 года

* * *

Хоровые сочинения, рассмотренные в данной книге, помогают воссоздать более полную картину Новой хоровой музыки XX века. Знакомство музыкантов с направлениями развития хорового письма способствует не только пониманию специфики хора в настоящее время, но и более частому исполнению отнюдь непростых хоровых сочинений XX столетия. Определенная *техника композиции*, в которой написано то или иное произведение, безусловно, оказывает влияние на *технику исполнения*. Ясное представление того, **что** за музыка перед нами, во многом дает ответ **как** ее исполнять. А по словам педагога-композитора Ф. М. Гершковича (1906–1989), ««как» представляет собой истинное «что»».

СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА: ТЕОРИЯ И ИСПОЛНЕНИЕ. СПЕЦКУРС

Данная книга является основой спецкурса «Современная хоровая литература: теория и исполнение», который находится на стыке нескольких дисциплин — хоровой литературы, хороведения, а также гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений. В данный спецкурс не входят хоровые сочинения, которые уже включены в курс «хоровой литературы» (разделы «Хоровая музыка конца XIX–XX веков» и «Советская хоровая литература»).

Объем курса — приблизительно 34 часа.
Занятия групповые

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№ темы	Наименование разделов и тем	Кол-во часов
	ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Зарубежная хоровая литература	
	<i>Додекафония. Серийность. Сериальность</i>	
1	Три кантаты А. Веберна	2
2	«Canticum Sacrum» И. Стравинского	2
3	«Il canto sospeso» Л. Ноно	2
4	Сравнительный анализ и исполнительская практика сочинений	2
	Итого по разделу	8
	<i>Сонорика. Алеаторика</i>	
1	«Реквием» и «Lux aeterna» Д. Лигети	2
2	«Три стихотворения А. Мишо» В. Лютославского	2
3	«Dies Irae» К. Пендерецкого	2
4	Сравнительный анализ и исполнительская практика сочинений	2
	Итого по разделу	8
1	<i>Формульная композиция К. Штокхаузена</i> «Невидимые хоры Четверга из СВЕТА» К. Штокхаузена	2
	Итого по разделу	2
	ЧАСТЬ ВТОРАЯ. Хоровая литература современной России	
1	Хоровое творчество Э. Денисова	4
2	«Теперь всегда снега» С. Губайдулиной	2
3	Хоровая музыка по Н. С. Лескову «Запечатленный ангел» Р. Щедрина	2
4	Концерт для смешанного хора А. Шнитке	2
5	«Stabat mater» А. Караманова	2
6	Сравнительный анализ и исполнительская практика сочинений	2
	Итого по разделу	14
	Контрольные уроки	2
	Всего по курсу	34

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Формы серии обозначены следующим образом: P — прима, R — ракоход, I — инверсия, RI — ракоходная инверсия. Справа от формы серии указываются либо только первый, либо первый и последний звуки серийного ряда, например, Ra-as означает ракоходное проведение серии от звука *a* и заканчивающееся последним звуком *as*.

Интервалы обозначаются цифрами по количеству входящих в него полутонов, например, малая секунда — 1, большая секунда — 2, малая терция — 3, большая терция — 4, кварта — 5, тритон — 6, ...большая септима — 11.

Интервалы в сериях могут указываться только до тритона — 6, так как последующие широкие интервалы являются обращениями узких, например, малая секста — обращение большой терции, и, соответственно $8 = 4$, $9 = 3$, $10 = 2$, $11 = 1$, и в отдельных случаях 7 приравнивается к 5.

В последовательности интервалов (по американской системе) первая нота может быть обозначена как 0, например, *d-c-cis* — 0.2.1.

Звуки обозначаются латинскими буквами — *c, d, e, fis, b, as* и т. д.

Октавы обозначаются следующим образом: звуки большой и малой октавы — большой и строчной латинскими буквами, например, *A* — *ля* большой октавы, *g* — *соль* малой. Звуки от первой до пятой октавы обозначаются строчными буквами с добавлением справа сверху цифр, соответствующих названию октав, например, *f*⁵ — *фа* пятой октавы. Звуки контр- и субконтроктавы — большими буквами с добавлением к ним цифр снизу, например, *H*₁ — *си* контроктавы, *A*₂ — *ля* субконтроктавы.

Обозначения аккордов: мажорное и минорное трезвучие — большой и малой латинской буквами с цифрами внизу ₅₃, например, *A*₅₃ — трезвучие *Ля* мажора, *es*₅₃ — трезвучие *ми-бемоль* минора.

Септаккорды:

- малые — мажорный и минорный — большой и малой латинскими буквами с нижней цифрой ₇, например, *D*₇ — малый мажорный от *ре*, *d*₇ — малый минорный от *ре*;
- вводные — уменьшенный и малый — малой латинской буквой с добавлением внизу либо круга, либо перечеркнутого круга, например, *a*_о — уменьшенный вводный от *ля*, *a*_о — малый вводный от *ля*.

Большой мажорный обозначен большой латинской буквой с добавлением снизу — _{maj}, например, *F*_{maj} — большой мажорный септаккорд от *фа*.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ¹

К ГЛАВЕ 1

Двенадцатитоновость — это свойство музыкального материала, состоящее в том, что каждый из 12 тонов хроматической гаммы может использоваться как самостоятельная единица ткани. Соответственно, 12-тоновость — это система мышления, основанная на автономии каждой из 12 высот. В нее входит широкий спектр разноплановых стилистических явлений и техник XX века, к которым, среди прочего, относятся:

- 1) Свободная атональность (часто — новая тональность);
- 2) Техника звукового центра;
- 3) 12-звуковые аккорды;
- 4) Техника 12-тоновых рядов;
- 5) Техника 12-тоновых полей;
- 6) Техника тропов (комплементарных, то есть дополнительных, гексахордов);
- 7) Серийная техника;
- 8) Додекафония;
- 9) Микросерийность;
- 10) Сериализм.

Додекафония — вид серийной техники, при котором вся ткань произведения выводится из 12-звучной серии. «Додекафония» (*греч.*) буквально обозначает «двенадцатизвучие». В отличие от двенадцатитоновости, трактуемой как система мышления, додекафония — это конкретный метод композиции.

Серийная техника — один из видов композиции, при котором вся ткань выводится из единого инварианта-серии, состоящего из 12 (или менее) высот, путем его непрерывных повторений (в основной и производных формах). *Серия* (от лат. *series* — «ряд», франц. *série*, англ. *row*, нем. *Reihe*, *Grundgestalt*) — это определенным образом структурированная и постоянно воспроизводимая совокупность определенного количества высот, из которой выводится вся звуковая ткань.

Серийность — принцип музыкального мышления сериями (сериями).

Сериализм — метод сочинения музыки при помощи серий двух или более параметров (помимо высоты — ритма, динамики, артикуляции, тембра и т. д.).

Гемитоника — полутоновая звуковая система, в которой отдельный звук является самостоятельной единицей (в отличие, например, от хроматической тональной системы, где отдельный звук принадлежит более крупному единству — аккорду).

Ротацией называется такое последование элементов серии, при котором первый звук предыдущего ряда становится последним (например, 1234 → 2341).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. — М., 1984.

Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. — М., 1969. — Вып. 6.

¹ Термины приводятся здесь не в алфавитном порядке, а по мере появления их в книге, в соответствии с главами первой части: глава 1 — Додекафония. Серийность. Сериальность; глава 2 — Сонорика. Алеаторика; глава 3 — Формульная композиция К. Штокхаузена.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.

Курбатская С. А. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. — М., 1996.

Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. — М., 1983.

Холопов Ю. Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1983. — Вып. 70.

Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. — М.: Композитор, 2006.

К ГЛАВЕ 2

Сонорика (музыка звучностей) в широком смысле слова понимается как система темброкрасочных средств выразительности в гармонии. Она включает звучания различной степени *сонорности*, красочности музыкального материала.

Сонорность располагается между тоновостью и «музыкой шумов». Установлена трехступенная градация сонорной системы:

- **колористика** — наименьшая степень темброкрасочности при различении всех или большей части тонов, то есть подчеркнутая роль краски в обычной тоновой музыке;
- **сонорика** — сильная степень темброкрасочности при различении меньшей части тонов и интервалов;
- **сонористика** — очень сильная степень темброкрасочности при звуках неопределенной высоты.

Микрополифония — вид *сонорики*, утолщенная, сложная мелодическая ткань, в которой исчезают отдельные голоса, а музыкальными элементами оказываются их сплетения. По словам Д. Лигети, зафиксированная в партитуре полифония не должна слышаться; слышится не полифония, а то, что она порождает.

Гетерофония — древнейший музыкальный склад, промежуточный между монодическим и полифоническим. Основные признаки: одновременное звучание вариантов одной мелодии без функционального различения голосов и созвучий. На основании признака совмещения мелодических вариантов к гетерофонии причисляют некоторые фактурные явления музыки XX века (многоголосные пласты, движущиеся подобно мелодии).

Алеаторика (от *лат.* alea — жребий; знаменитое «alea jacta est» — «жребий брошен») в музыке это техника композиции, предполагающая мобильность (незакрепленность) музыкального текста (ткани, формы в целом или ее частей).

Ограниченная, или контролируемая, алеаторика В. Лютославского основана на применении музыки, в которой высота звука строго фиксируется, но общий метр отсутствует. Дирижер показывает начало каждой секции, а внутри нее музыканты играют (поют) самостоятельно, уподобляясь солистам. Подобные алеаторные (то есть нетактируемые) секции обозначены специальными стрелками — ↓ —.

Лютославский в своих произведениях часто сочетает секции, тактируемые в традиционном стиле (a battuta — ↓ —) и нетактируемые, исполняемые свободно («коллективное» ad libitum — ↓ —).

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. — М., 1995. — С. 61.

Гетерофония // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 134–135.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976.

Лобанова М. Н. Дьёрдь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов. Критика и размышления // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1987. — С. 148–149. — Вып. 94.

Маклыгин А. Л. Сонорика в музыке советских композиторов: Автореф. канд. искусствоведения, дис. ... — МГК., 1986.

Холопов Ю. Н. Задания по гармонии. — М., 1983.

Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. — М.: Композитор, 2006.

Sprechgesang (нем.), Шпрехгезанг — особая манера пения, промежуточная между речью и пением. Запись партии голоса — **Sprechstimme** (Шпрехштимме, букв. — разговорного голоса) — несколько отличается от обычной вокальной строчки: штили нотных знаков перечеркнуты крестиками. Разделение **Sprechgesang** с *высотой определенной и очень приблизительной* введено А. Шёнбергом. Если в его «Лунном Пьеро» (1912) мелодекламация обозначалась с точным ритмом на нотном стане, то в «Оде к Наполеону» (1942) партия **Sprechstimme** отмечалась на одной линейке (как ударный инструмент без определенной высоты): звуки находятся выше или ниже основной высоты (линии) на дополнительных черточках выше и ниже ее. Значение термина **Sprechstimme** обозначено Шёнбергом уже в предисловии к мелодраме «Лунный Пьеро» и указаниях в партитуре оперы «Счастливая рука» (1908–1913), а затем Бергом в предисловии к опере «Воцтек» (1914–1921), где говорится следующее:

Мелодия в вокальной партии, записанная особо отмеченными нотами, не предназначена для пения. Задача исполнителя — превратить ее в речевую мелодию [*Sprechmelodie*], внимательнейшим образом отнестись к обозначенной высоте звуков. Для этого исполнителю необходимо:

1. Выдерживать ритм (и длительности звуков) так же точно, как в пении, то есть со свободой, не большей, чем он может себе позволить при исполнении обычной вокальной мелодии.

2. Ясно понимать различие между певческим и речевым звуком: вокальный звук твердо удерживает высоту, а речевой, едва ее обозначив, тут же ее покидает, повышаясь или понижаясь, причем высотные соотношения тонов передаются соответственно указанным.

3. Исполнитель должен остерегаться манеры произнесения «нараспев». Это абсолютно не имелось в виду. Однако ни в коем случае не следует стремиться к натуралистической речи. Напротив, различие между речью обычной и музыкально оформленной должно быть отчетливым. Но последняя никогда не должна напоминать пение.

Важное дополнение имеется в примечании к IX части «Лунного Пьеро» («Мольба к Пьеро»): «Речитация должна как бы намеком передавать высоту звуков». (Важно отметить, что Шёнберг начал сочинение ор. 21 именно с «Мольбы к Пьеро».)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Берг А. «Воццек». Предисловие к опере. — М., 1977. — С. 8.
Мелодекламация // Музыкальная энциклопедия. — М., 1976. — Т. 3. — С. 510–511.
Элик М. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга // Музыка и современность. — М., 1971. — Вып. 7.

К ГЛАВЕ 3

В **формульной композиции** целое сочинение раскрывается из определенной формулы — «то, что тогда было серией, для меня теперь формула» (К. Штокхаузен). По определению композитора, «формула — больше, чем лейтмотивный или *психограммный знак*, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула — матрица и план микро- и макроформы, но в то же время и психический образ, и картина колебаний супраментальной [высшей] манифестации». Термин «*психограммный знак*» обозначает «отражение в музыке психологических нюансов происходящего, сюжетного, передачу психологической атмосферы средствами музыки»¹.

Суперформула — сложная многопараметровая структура, в которой каждый параметр, измеряемый внутри себя, — звуковысотность (высота, линия), ритм, динамика, тембр, фонетика, артикуляция — ведет себя самостоятельно. Параметры особым способом проецируются на всё сочинение и вступают друг с другом в различные взаимоотношения.

Суперформула органически объединяет в себе несколько формул. Например, в **суперформуле для гепталогии СВЕТ** на трех строках в виде партитуры расположены формулы трех главных героев оперного цикла: Михаэля, Евы и Люцифера. Она вполне может быть исполнена как самостоятельное сочинение.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Просняков М. Т. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке // *Laudamus*. — М., 1992.

Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. — М., 1995. — Вып. 1.

Хлыбова С. А. Формульная композиция Штокхаузена в гепталогии СВЕТ. Дипл. работа. — МГК, 1997.

Холопов Ю. Н. К единому полю звука: «№ 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века. Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции: Научн. труды Московской консерватории. Сб. 9. — М., 1995.

Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюреган Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006.

Штокхаузен К. Мультиформульная музыка / Пер. С. И. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1. — М., 1995.

Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) // Там же.

¹ В оригинале: «Die Formel ist mehr, als leitmotivisches oder psychogrammhaftes Zeichen, mehr, als fortzuspinnes Thema oder generierende Reihe: die Formel ist Matrix und Plan von Mikro- und Makroform, zugleich aber auch psychische Gestalt und Schwingungsbild einer supramentalen Manifestation». См.: *Stockhausen K. Texte zur Musik 1977–84. Komposition. Band 5. DuMont Buchverlag, Köln, 1989. S. 667.*

Inna Batyuk

**MODERNE CHORMUSIK
DES XX. JAHRHUNDERTS:
THEORIE UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS**



ANTON WEBERN Drei Kantaten

IGOR STRAVINSKY «Canticum sacrum»

LUIGI NONO «Il canto sospeso»

KRZYSZTOF PENDERECKI «Dies irae»

WITOLD LUTOSŁAWSKI «Trois Poèmes d'Henri Michaux»

GYÖRGY LIGETI «Requiem», «Lux aeterna»

KARLHEINZ STOCKHAUSEN «Unsichtbare Chöre vom Donnerstag aus Licht»

EDISON DENISOV Die Werke für den Chor

SOFIA GUBAIDULINA «Jetzt ist immer Schnee»

ALFRED SCHNITTKE Chorkonzert nach dem Text von Grigor Narekazi

RODION SHCHEDRIN Chormusik «Der versiegelte Engel» nach N. Leskow

ALEMDAR KARAMANOV «Stabat mater»

EINFÜHRUNG

Die zweite Auflage dieses Buches “Moderne Chormusik: Theorie und Aufführungspraxis” nimmt Bezug auf einige Werke der Chormusik des XX. Jahrhunderts und deren Aufführungspraxis in Verbindung mit der Problematik der Kompositionstechniken.

Nach der ersten Ausgabe des Buches sind mehr als 15 Jahre vergangen. Einige meiner Lehrer, die brillanten Musikwissenschaftler Yuri Kholopov und Valeria Tsenova und der bedeutende Chorleiter Boris Tevlin, sind zwischenzeitlich verstorben; sie haben mich während meines Studiums, in der Zeit meiner Promotion und bei der Entstehung dieses Buches inspiriert und unterstützt. In Deutschland habe ich in meiner Funktion als Chordirektorin das am Moskauer Konservatorium Erlernte in die Praxis umsetzen können.

In Russland hat ein langjähriges Verbot die Forschung und das Studium der Neuen Musik unmöglich gemacht. Am Anfang des XXI. Jahrhunderts wirft die Aufführung dieser Musik, auch speziell der Chormusik, noch viele Fragen auf, die mit dem Verständnis und der Beherrschung der modernen Musiksprache verbunden sind. Eine Erweiterung des Spektrums der Ausdrucksmöglichkeiten ist mit der Entwicklung und der Verkomplizierung der Kompositionstechniken verbunden. Die Neue Chormusik des XX. Jahrhunderts, die besonders schwer aufzuführen ist, steht selten im Konzertprogramm und gehört nicht zum Standardrepertoire der Chöre in Russland und im europäischen Raum.

Das Kennenlernen der verschiedenen Entwicklungsrichtungen der Modernen Chormusik ist für Chorsänger, Dirigenten und Komponisten nicht nur zum “Schließen der Lücken” im Studium der Chorliteratur wichtig, sondern es kann auch dazu beitragen, dass zeitgemäße Stücke für den Chor häufiger aufgeführt werden.

Das Ziel dieses Buches ist nicht die Analyse des gesamten Umfangs der Chormusik des XX. Jahrhunderts, vielmehr soll an einigen wichtigen Beispielen die Musik betrachtet und die Problematik der Aufführung aufgezeigt werden.

Die Chorstücke unterscheiden sich durch die Entstehungsgeschichte, das Kompositionsprinzip und den literarischen Text. Darüber hinaus ist auch der Prozess der Aufführung und die Analyse der Chorwerke nicht unifiziert. In jedem Stück wird das „Hauptproblem“ herausgestellt und entsprechend behandelt, es gibt kein einheitliches Prinzip in der Auswertung.

Das Buch besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil ist der europäischen Neuen Chormusik und der zweite Teil der russischen Avantgarde aus der zweiten Hälfte des XX. Jahrhunderts gewidmet.

Im ersten Teil werden die Chorwerke analysiert, die in folgenden kompositorischen Techniken geschrieben sind:

- Dodekaphonie (Zwölftontechnik). Serielle Musik
- Sonoristische Musik. Aleatorik
- Formelkomposition (Karlheinz Stockhausen)

Die Analyse beginnt mit den Chorwerken von Anton Webern. Sein Schaffen hat viele nachkommende Generationen in Deutschland und der Welt beeinflusst, weil viele Komponisten

seine Kompositionstechnik studiert und umgesetzt haben. Die nächsten Abschnitte untersuchen und werten die Chorstücke von I. Strawinsky (von seiner Zwölftonmusik-Periode) und L. Nono aus und vergleichen diese Werke. Im Aleatorik Abschnitt werden die Chorwerke von G. Ligeti, W. Lutoslawski und K. Penderecki analysiert. Im letzten Abschnitt geht es um das Chorwerk, das in einer besonderen Technik, der Formelkomposition geschrieben und mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen untrennbar verbunden ist.

Der zweite Teil des Buches befasst sich mit den Chorwerken der russischen Komponisten E. Denisov, A. Schnittke, S. Gubaidulina, R. Shchedrin und A. Karamanov. Die Komponisten gehören zur Moskauer Schule und sie haben sich mit der Neuen Wiener Schule und der experimentellen Nachkriegsmusik (Aleatorik und Sonorismus) beschäftigt. Der Unterschied im kompositorischen Prinzip der Chorwerke ist aber sehr offensichtlich. Das Genres der Chormusik der Komponisten der russischen Avantgarde lässt sich in zwei Hauptrichtungen ordnen. Zum einen sind es die Chorstücke für den Kammerchor, die mit einem Vokalensemble aufgeführt werden können (Denisov und Gubaidulina) und zum anderen die Werke aus der Tradition der Großen Russischen Chöre von Karamanov, Schnittke und Shchedrin, die auch bei der Ausbildung Chor-Erfahrungen gesammelt haben.

Im Nachwort sind interessante Materialien aufgelistet. Abgedruckt sind die Fragmente mehrerer Interviews mit den besten Chorleitern Moskaus: B. Tevlin, E. Rastvorova, V. Popov und V. Poljanski. Die Gespräche wurden zwar 1998 und 1999 geführt, der Inhalt dieser Unterhaltungen ist aber heute noch sehr aktuell. Die Chorleiter reflektieren über moderne Chormusik und teilen ihre "Geheimnisse" über die Aufführungspraxis der Neuen Musik und ihre Erinnerungen an die Komponisten der Chorstücke mit.

Am Ende eines Abschnittes gibt es Notenbeispiele, Beilagen, ein Verzeichnis der Sekundärliteratur und die Liste der Chorwerke der Komponisten.

Am Ende des Buches ist eine Liste der Abkürzungen und die Erklärung der Terminologie "Neue Musik des XX. Jahrhunderts" abgedruckt.

Adressaten dieses Buches sind nicht nur die Studenten und die Lehrer der Musikhochschulen, sondern das Buch ist auch für Musikliebhaber geschrieben, die sich für die Neue Chormusik interessieren.

Dr. Inna Batyuk

AUTHOR'S NOTE

The performance of New Choral Music of the 20th century has still been causing numerous questions which come to the matter of learning the language of contemporary music.

Development and complication of composition technique, as well as that of the appearance of its new types, have influenced on technical skill. And it is very few choirs both in Russia and abroad that include New Music of the 20th century into their repertoire. Therefore, familiarization of singers and composers with the courses of development of the contemporary choral writing may fill out the gaps in choral music studies, from the one hand, and favor that contemporary choral compositions be performed more often, from the other hand.

The overall survey of choral music of the second half of the 20th century is not the purpose of this book. It is only the brightest and the most significant choral works by foreign composers and those of Russia, as well as problems of the performance of such compositions, which are to be reviewed. Due to the heterogeneous nature of pieces to be analyzed and problems related thereto, as well as due to the fact that these problems have received very unequal attention by musicologists, any unification was intentionally avoided. Thus, the most important problems have been chosen in every composition to be analyzed, provided that no unified principle has been observed.

The book consists of two parts: Part One reviews choral music by foreign composers, and Part Two does that by the composers of Russia.

Part One — *Foreign Choral Compositions*— includes three chapters:

1. Dodecaphony. Serialism.
2. Pitched and Non-Pitched Sonoristics. Aleatorics.
3. The Principle of Formula Composition by K. Stockhausen.

Every chapter in Part One contains essays where foreign 20th-century choral compositions using the named types of composition technique are analyzed.

Despite this book reviews music of the second half of the 20th century, there is one exception made for Chapter One: it starts with the analysis of choral compositions by A. Webern (1883–1945). Most of all, it is caused by the fact that Webern's creative work made the strongest general impact on all ideas of composers of the second half of the 20th century, and the analysis of his pieces is important to understand many problems of newest compositions. Choral compositions by L. Nono and I. Stravinsky (of his dodecaphonic period) are analyzed in the further essays of Chapter One.

Chapter Two includes essays on choral pieces by Gy. Ligeti, W. Lutosławski and K. Penderecki. Chapter Three contains the analysis of one choral piece by K. Stockhausen using a unique type of technique.

Second part of the book — *Russian Choral Compositions* — includes five essays devoted to pieces by some composers of contemporary Russia, such as E. Denisov, A. Schnittke, S. Gubaidulina, R. Shchedrin and A. Karamanov. Despite the obvious stylistic difference between all these authors representing the Moscow school of composition, it is possible to find a series of mutual tendencies in their choral works. All of them studied New Music of the 20th

century, including choral music (starting from Webern); however, they used achievements of new types of the composition technique, such as *Sprechgesang* and various elements of serialism, sonoristics, aleatorics, etc.

There are two main types among the choral pieces by the five composers mentioned above. Compositions to be performed by a vocal ensemble can be referred to the first type: some pieces by E. Denisov and S. Gubaidulina to be alternatively performed by a chorus may serve such an example. Some works by A. Karamanov, as well as by A. Schnittke and R. Shchedrin who received education as both composers and choral conductors, can be referred to the second type: the influence of large Russian choirs' traditions is clearly perceived in their pieces.

Materials on several Moscow choirs whose repertoire includes contemporary choral compositions are presented in the end of Part Two.

The *Choral Compositions Lists* section and the *Literature Recommended* section are placed in the end of every essay (with regard to the composers whose choral works are reviewed respectively); the *Music Examples* section¹ follows every essay. The *List of Abbreviations Used* section and the *Specific Terms Vocabulary* section are placed in the end of the book.

The book is addressed directly to choral conductors and singers, students and faculties of choral conducting, theory and composition departments in music graduate educational institutions, as well as to all musicians and advanced lovers of the New Music of the 20th century. It may also be used as a methodical supply in contemporary choral music studies.

This book is the base on special course «Contemporary Choral Music. Theory and Performance» for one semester, which I have lectured in Moscow Tchaikovsky Conservatoire.

Dr. Inna Batyuk

¹ Some music examples in Part Two are cited according to the composers' handwritten scores.

ОБ АВТОРЕ

Кандат искусствоведения Инна Валерьевна Батюк (1974) окончила Московскую консерваторию как хоровой (1991) и симфонический дирижер (1996), аспирантуру Московской консерватории с защитой диссертации «К проблеме исполнения Новой хоровой музыки XX века» (1999), а также Высшую музыкальную школу Дюссельдорфа как симфонический дирижер (2003).

С 2003 года работает в оперных театрах Германии — в Вуппертале, Дюссельдорфе, Эссене, Мюнхене. В сезоне 2006–2007 гг. после победы на конкурсе дирижеров академии Die Bergischen Symphoniker сотрудничала с этим оркестром. С 2012 года — главный хормейстер музыкального театра Мюнстера.



Inna Batyuk
conductor, doctor of musicology
www.batyuk.de

I'm Inna Batyuk (b.: June 28, 1974) — conductor and musicologist. I completed two Masters diplomas in Choral Conducting (1996) and in Orchestra Conducting (1999) at the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire, Post Graduate in Orchestra Conducting in Robert-Schumann-Hochschule Duesseldorf, Germany (2003), and my Doctorate in Musicology — in 1999, doctoral thesis is «Regarding The New Choral Music of XX Century Performance».

From 1999 to 2000 I held a series of lectures at the Conservatoire Moscow and the Moscow Institute of Musical Pedagogy on the theme: “Twentieth century choral music: Theory and Practice”, based on my book «Contemporary Choral Music: Theory and Performance» (Moscow, 1999).

Since 2003 I have been working in Opera Houses in Germany — Wuppertal, Düsseldorf, Essen and Munich. In the season 2006–2007 I won the first prize in the fourth female conductors' competition held by the Orchestral Academy of the “Bergischen Symphoniker”, which led to an engagement as conductor.

Since 2012 I'm chief choirmaster of Theater Muenster.

The main focus of my interest is conducting, and my scientific research is predominantly geared towards reaching ideal performance practise, which to my view is only possible by fully understanding the nature of the given work performed.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
-------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Глава 1</i>	
ДОДЕКАФОНΙΑ. СЕРИЙНОСТЬ. СЕРИАЛЬНОСТЬ	8
1.1. Три кантаты Антона Веберна	8
1.2. «Canticum sacrum» Игоря Стравинского	20
1.3. Кантаты Антона Веберна и Canticum sacrum Игоря Стравинского в исполнительской практике	32
1.4. «Il canto sospeso» Луиджи Ноно	33

<i>Приложение I</i>	
ПИСЬМА ПРИГОВОРЕННЫХ К СМЕРТИ УЧАСТНИКОВ ЕВРОПЕЙСКОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ (ТУРИН, 1954; ЦЮРИХ, 1955).....	44

<i>Приложение II</i>	
ТЕКСТ КАНТАТЫ Л. НОНО «ПРЕРВАННАЯ ПЕСНЬ» С ПЕРЕВОДОМ НА РУССКИЙ ЯЗЫК	48
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	60

<i>Глава 2</i>	
СОНОРИКА. АЛЕАТОРИКА.....	61
2.1. «Реквием» и «Lux aeterna» Дьёрдя Лигети	61
2.2. «Три стихотворения Анри Мишо» Витольда Лютославского	74
2.3. «Dies irae» Кшиштофа Пендерецкого.....	87

<i>Глава 3</i>	
ФОРМУЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА	103
3.1. «Невидимые хоры Четверга из СВЕТА» Карлхайнца Штокхаузена.....	105

ЧАСТЬ ВТОРАЯ РУССКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

1.1. Хоровое творчество Эдисона Денисова	124
1.2. Альфред Шнитке. Концерт для смешанного хора на слова Григора Нарекаци.....	154
1.3. «Теперь всегда снега» Софии Губайдулиной.....	163
1.4. Родион Щедрин. Хоровая музыка по Н. С. Лескову «Запечатленный ангел»	173
1.5. «Stabat mater» Алемдара Караманова	180

З а к л ю ч е н и е

МОСКОВСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛИ НОВОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА	189
СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА: ТЕОРИЯ И ИСПОЛНЕНИЕ. СПЕЦКУРС	198
Примерный тематический план	198
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	199
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ	200
EINFÜHRUNG	205
AUTHOR'S NOTE	207
ОБ АВТОРЕ	209

Инна Валерьевна БАТЮК
СОВРЕМЕННАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА·
ТЕОРИЯ И ИСПОЛНЕНИЕ
Учебное пособие
Издание второе, исправленное и дополненное

Inna Walerjewna BATYUK
MODERNE CHORMUSIK:
THEORIE UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS
Das Lehrbuch
Zweite neubearbeitete und korrigierte Auflage

Inna Valerievna BATYUK
CONTEMPORARY CHORAL MUSIC:
THEORY AND PERFORMANCE
Textbook
Second edition, revised and expanded

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Корректоры *О. Д. Камнева, Е. В. Тарасова*
Фотограф *Е. И. Андриенко*
Верстка *Д. А. Петров*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
planmuz@lanbook.ru

Издательство «ЛАНЬ»
lan@lanbook.ru
www.lanbook.com
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 17.12.14.
Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная. Формат 84×108 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Усл. п. л. 22,68. Тираж 1000 экз.

Заказ №К-2553.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в ОАО «ИПК «Чувашия».
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13.
Тел.: (8352) 56-00-23



ДОСТУП К ЭЛЕКТРОННОЙ ВЕРСИИ
ЭТОЙ КНИГИ
В ЭЛЕКТРОННО-БИБЛИОТЕЧНОЙ СИСТЕМЕ
www.e.lanbook.com



ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИН
www.m-planet.ru

