

**А. С. Рыжинский**

# **Хоровая музыка послевоенного авангарда:**

**Италия, Германия, Франция**

**Монография**



**МУЗЫКА**

**2021**

# СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
----------------	---

## ГЛАВА 1. ХОРОВАЯ МУЗЫКА ИТАЛИИ

§ 1. Луиджи Ноно (1924–1990): между ангажированной и «чистой» музыкой .....	8
§ 2. Бруно Мадерна (1920–1973): симбиоз традиции и авангарда .....	43
§ 3. Лучано Берио (1925–2003): интеллектуальные игры с «идеальным читателем» .....	67

## ГЛАВА 2. ХОРОВАЯ МУЗЫКА ГЕРМАНИИ

§ 1. Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007): «эмансипация» вокальной тембрики .....	107
§ 2. Маурисио Кагель (1931–2008): «денатурация» хорового пения .....	150
§ 3. Дьёрдь Лигети (1923–2006): микрополифония и «спокойный экспрессионизм» .....	180

## ГЛАВА 3. ХОРОВАЯ МУЗЫКА ФРАНЦИИ

§ 1. Пьер Булез (1925–2016): развитие идей Новой венской школы .....	210
§ 2. Яннис Ксенакис (1922–2001): от архаики к эксперименту .....	239

ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	277
------------------	-----

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ .....	283
-------------------------	-----

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	317
--------------------------------------	-----

# ВВЕДЕНИЕ

Западноевропейская хоровая музыка 2-й половины XX в. — удивительное в своём многообразии явление. Пожалуй, ещё ни разу в истории музыкальной культуры композиторская мысль не демонстрировала подобной «сейсмической активности», порождая в одно и то же время столь полярные с точки зрения музыкального языка сочинения.

Сегодня отечественное музыковедение активно осваивает это искусство, прежде недоступное в силу идеологических, экономических и иных причин. И если ещё недавно внимание музыковедов было направлено в первую очередь на изучение музыкальной культуры 1-й половины прошлого столетия, то сейчас объектом исследования всё чаще становится творчество наиболее близких к нам по времени композиторов.

При этом приходится констатировать, что западная хоровая культура 2-й половины XX в. всё ещё находится на периферии научного поиска. Причин этому несколько: с одной стороны, недоступность многих нотных изданий, аудио-, видеоматериалов, с другой — невостребованность данных сочинений исполнителями. Эти причины тесно связаны между собой: отсутствие интереса хоровых дирижёров к западным партитурам 50–90-х гг. XX в. обусловлено порой элементарной неосведомлённостью об их существовании. В весьма уважаемом российскими хормейстерами «Хоровом словаре» Н. Романовского<sup>1</sup>, в котором в сжатой форме представлены сведения по теории и истории хорового искусства, отсутствуют упоминания не только о ряде современных хоровых композиторов Запада, но даже о таких корифеях музыкальной культуры XX в., как А. Шёнберг, А. Веберн, В. Лютославский. При этом последние пятнадцать лет демонстрируют устойчивую тенденцию планомерного включения хоровых сочинений Л. Ноно, Д. Лигети, К. Штокхаузена, Л. Берио в программы международных фестивалей современной музыки, проводимых в Германии, Италии, Чехии и других странах. В России не только исполнение, но и изучение данных

---

<sup>1</sup> Романовский Н.В. Хоровой словарь. 3-е издание. М., 2005.

сочинений студентами дирижёрских факультетов музыкальных вузов не осуществляется в силу почти полного отсутствия научных трудов, посвящённых западноевропейской хоровой музыке 2-й половины XX в.

Не стремясь к охвату всей западноевропейской музыки, написанной для хора в 1950–1990 гг., мы ограничились изучением весьма значительного хорового наследия композиторов Германии, Италии, Франции 2-й половины XX в. Это ограничение обусловлено несколькими причинами:

а) творчество ведущих мастеров этих стран связано с идеологическими и технологическими установками Дармштадтских летних курсов новой музыки, с 1946 г. ставших базой для развития послевоенного авангардного искусства, площадкой для международного обмена опытом в области композиционно-технических новаций;

б) хоровое творчество композиторов Италии, Германии и Франции начиная с XVI в. являлось для композиторов иных стран образцом наиболее целесообразного использования вокальных ресурсов. Тем более важно узнать, насколько увлечение современными техниками композиции повлияло на отношение итальянских, немецких и французских композиторов к певческому голосу.

Актуальность исследования определяется необходимостью комплексного изучения хоровой музыки ведущих композиторов Италии, Германии и Франции 2-й половины XX в., только начинающей входить в область научных интересов современных отечественных музикантов. Хоровые сочинения Луиджи Ноно, Бруно Мадерны, Лучано Берио, Карлхайнца Штокхаузена, Маурисио Кагеля, Дьёрдя Лигети, Пьера Булеза и Янниса Ксенакиса давно стали важнейшей составляющей репертуара профессиональных хоровых коллективов мира, в то время как в России большая часть этой музыки до сих пор не исполняется в силу её особой сложности.

Основными направлениями исследования стали:

- а) выявление идейной платформы хорового творчества изучаемых композиторов;
- б) анализ взаимодействия музыки и слова;
- в) описание используемых разновидностей хоровой фактуры;
- г) изучение работы композиторов с хоровыми тембрами.

Среди отечественных работ, непосредственно соприкасающихся с освещаемой проблематикой, следует выделить исследование И. В. Батюк<sup>2</sup>, в котором рассматриваются ключевые сочинения нескольких композиторов 2-й половины XX в. Освещая отдельные стороны изучаемых хоровых опусов, автор, однако, не ставит своей целью выявить

---

<sup>2</sup> Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. 2-е изд. М., 2015.

общие тенденции в развитии новейшей хоровой музыки, сходство и своеобразие композиционных методов авангардного и поставангардного искусства. Среди зарубежных исследований, посвящённых проблемам изучения хоровой музыки XX в., укажем работы Н. Стимпла<sup>3</sup> и Ч. Олвеса<sup>4</sup>. Сравнительно небольшой объём этих монографий в совокупности с желанием авторов представить основные сочинения более чем сотни композиторов приводит к преимущественному использованию дескриптивного подхода без обобщений, касающихся композиционных принципов изучаемых произведений. Важными для настоящего исследования явились труды отечественных и зарубежных учёных, представляющие творчество итальянских, немецких и французских композиторов в целом<sup>5</sup>, а также посвящённые рассмотрению отдельных сочинений<sup>6</sup>. Единственный аспект заявленной проблемы, изучаемый в ряде работ, — взаимодействие музыки и слова. Проблемы эволюции хоровой фактуры и тембрики не анализируются ни в одном из представленных исследований.

Данная исследовательская работа благодаря выявлению идеальных и композиционно-технических основ в творчестве композиторов «поколения Дармштадта» способна помочь в определении ориентиров исполнительской интерпретации, а также в преодолении интонационных и метроритмических трудностей при освоении их сочинений. Исследование призвано расширить немногочисленный список отечественных трудов, посвящённых зарубежной хоровой музыке 2-й половины XX в.

Названия сочинений приводятся на языке оригинала, а также на русском языке, если их переводы устоялись в отечественной научной литературе.

---

<sup>3</sup> *Strimple N. Choral music in the twentieth century.* Pompton Plains, NJ, 2005.

<sup>4</sup> *Alwes Ch. A history of western choral music. Vol. 2.* New York, 2016.

<sup>5</sup> *Кириллина Л.В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2 / Под ред. М. Арановского и А. Баевой.* М., 1995. С.11–56; *Кириллина Л.В. Лучано Берио // Там же.* С.74–109; *Петрусеева Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции.* Пермь, 2002; *Stenzl J. Luigi Nono. Reinbek, 1998; Verzina N. Bruno Maderna. Étude historique et critique.* Paris, 2003; *Stoianova I. Luciano Berio: Chemins en musique.* Paris, 1985; *Maconie R. Other planets. The Music of Karlheinz Stockhausen.* Lanham, MD, 2005; *Heile B. The Music of Mauricio Kagel.* Surrey, 2012; *Steinitz R. György Ligeti. Music of the Imagination.* Boston, 2003; *Matossian N. Xenakis.* Lefcosia, 2005.

<sup>6</sup> *Stoianova I. Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre // Die Musik Luigi Nonos / Hrsg. O. Kolleritsch.* Wien, 1991. S.180–204; *Zeller H.R. Le Visage Nuptial // Musik-Konzepte.* 1995. Hefte 89/90 (Pierre Boulez); *Ulrich T. Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer.* Köln, 2017 и др.

# ГЛАВА 1

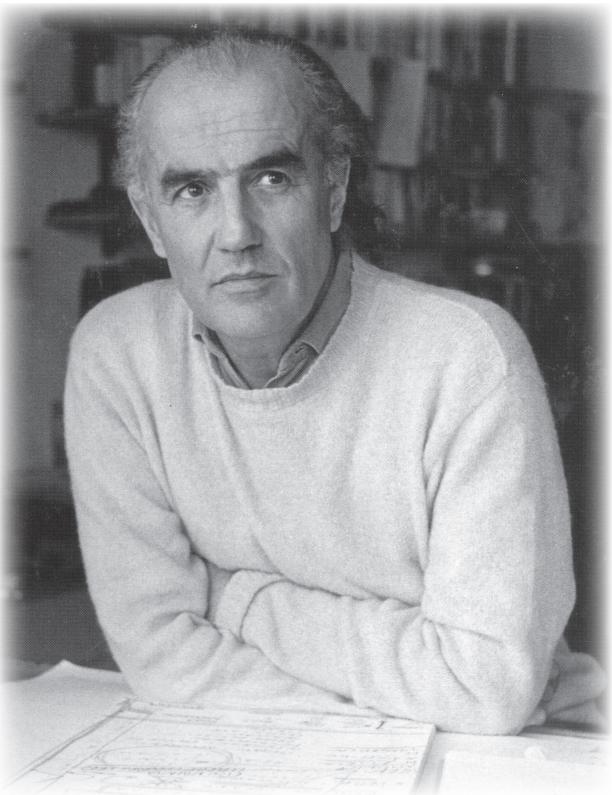
## ХОРОВАЯ МУЗЫКА ИТАЛИИ

### § 1. Луиджи Ноно (1924–1990): МЕЖДУ АНГАЖИРОВАННОЙ И «ЧИСТОЙ» МУЗЫКОЙ

Вторая половина 1940-х гг. явилась для Италии временем значительных перемен в политической, экономической и культурной жизни страны. Разочарование в фашистских идеях, властвовавших над итальянским обществом в течение более двух десятилетий, осознание их антигуманистического характера привели к формированию новых тем в искусстве, направленных на обличение уродливости нацизма, отрицание физического и духовного насилия над человеком, утверждение расового равноправия, толерантности к культурной самобытности народов.

В поиске творческих методов, способных наиболее адекватно отразить новое содержание, один из ярчайших представителей послевоенного поколения итальянских композиторов Луиджи Ноно (1924–1990) в послевоенные годы активно осваивает творчество композиторов Новой венской школы, долгое время остававшееся недоступным для граждан фашистских государств. Показательно в этом отношении первое сочинение Ноно — «Канонические вариации» («Variazioni canoniche») Шёнберга на серию из оп. 41 для камерного оркестра («Ода Наполеону», 1950).

Спустя год Луиджи Ноно начал работу над своим первым вокально-симфоническим циклом «Tre epitaffi per Federico García Lorca» («Три эпитафии Федерико Гарсия Лорке», 1951–1953). Внимание Луиджи Ноно к творчеству Федерико Гарсия Лорки привлекла пронизывающая многие стихотворения поэта тема общественного служения. В личности испанского поэта Ноно видел



идеал «учителя, друга, брата, который показывает нам один истинный путь, идя по которому — вместе с нашей музыкой — мы можем оставаться людьми среди людей»<sup>7</sup>. Спустя одиннадцать лет после создания «Tre epitaffi per Federico García Lorca» Л. Ноно сказал в одном интервью: «Человеческая фантазия Федерико Гарсия Лорки — это чудесное, подлинное выражение чувств, жизни и трагедии народа — значила для меня настоящее освобождение от культурной риторики и политической мистификации фашизма, который в юности оказал воздействие и на меня»<sup>8</sup>.

В этом сочинении композитор воспользовался оригинальным (испаноязычным) фонетическим рядом, что станет характерным практически для всех его последующих работ. Подобный выбор был продиктован не только осознанием неизбежности смысловых искажений, возникающих при переводе, но и стремлением к сохранению оригинальной речи Ф.Г. Лорки и П. Неруды, в чём видится попытка установления непосредственного диалога между композитором и поэтами.

В «Tre epitaffi per Federico García Lorca», а также в двух последующих сочинениях, открывающих политический «Sturm und Drang», ещё нет типично-го для произведений 1960—1970 гг. обращения к источникам, имеющим связь с коммунистической идеологией. Даже Поль Элюар, состоявший в течение шести лет в рядах коммунистов, в период создания поэмы «La victoire de Guernica» («Победа Герники», 1937), ставшей поэтической основой одноимённого сочинения Луиджи Ноно, уже четыре года не являлся членом партии<sup>9</sup>. Что же объединяет стихотворения Ф.Г. Лорки, П. Неруды («Tre epitaffi per Federico García Lorca», 1951—1953), П. Элюара («La victoire de Guernica», 1954) и тексты писем приговорённых к смерти узников европейских концлагерей (канта «Il canto sospeso» — «Прерванная песнь», 1955—1956)? Антифашистская тема. В послевоенные годы действительно трудно было оставаться безучастным к тем идеям, что волновали людей, ставших свидетелями страшных деяний фашизма. В отличие от главы нововенцев, создавшего в 1947 г. канту «A Survivor from Warsaw» («Уцелевший из Варшавы»), Ноно явился непосредственным очевидцем событий Второй мировой войны. Тема противостояния фашизму была внутренне

<sup>7</sup> Цит. по: *Struck-Schloen M.* To externalize what has been most thoroughly internalized // CD Booklet «Luigi Nono Coma una ola de fuerza y luz. Epitaffio №1, №3» Berlin Classics 0021412 BC (1994).

<sup>8</sup> Stenzl J. Luigi Nono. Reinbek, 1998. S. 34.

<sup>9</sup> Процитируем фрагмент из монографии С.И. Великовского: «Возмущенные развязыванием колониальной войны в Марокко, они (сюрреалисты. — A. P.) в 1925—1926 годах на время сближаются с тяготевшими к марксизму сотрудниками журнала “Клартé”, а в 1927 году пятеро из них — Арагон, Бретон, Элюар, Пере и Юник — вступают в КПФ (Коммунистическую партию Франции. — A. P.) <...> В отличие от Арагона, — первого из них, кто на деле навсегда связал свою судьбу с коммунизмом, — Бретон и Элюар, и до того не раз вступавшие в конфликт с компартией, в 1933 году были исключены из неё за публичные нападки на советский кинофильм “Путёвка в жизнь”» (Великовский С.И. ...К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. М., 1968. С. 62—64).

пережита, осмыслена композитором, обусловив и его всё возрастающий интерес к общественной жизни. Композитор рассказал в беседе с Х. Паули в 1969 году:

«Для нас, мальчишкам, ещё живо было воспоминание о Сопротивлении. Противодействие фашизму являлось мотором жизни»<sup>10</sup>.

В «Tre epitaffi per Federico García Lorca» отчётливо виден акцент Ноно на идейных перекличках между антифашизмом и коммунизмом. Несмотря на то, что коммунистические тексты как таковые в сочинении не звучат, тема художника-борца представлена в партитуре в весьма конкретном идеологическом освещении: в окончании 2-й части «Эпитафии № 1» Ноно прибегает к цитированию двух фрагментов известной песни итальянских коммунистов «Bandiera rossa» (запева «Avanti popolo» и припева «Bandiera rossa» — примеры 1а и 1б).

Пример 1а  
«Bandiera rossa» — начальные фрагменты куплета и припева:

Пример 1б  
Л. Ноно. «Эпитафия № 1». 2 часть. Т.138—144:

Причины включения данного музыкального материала связаны с реалиями общественной жизни Италии этого периода, когда Итальянская коммунистическая партия (Partito Comunista Italiano — PCI), выйдя из подполья в 1945 году, стала одной из важнейших политических сил в стране.

PCI никогда не побеждала на выборах и вследствие этого не участвовала в формировании состава правительства, но всё же после легализации своей деятельности она стала самой авторитетной левой партией в Западной Европе. Общее число членов партии к 1950 г. достигло 2 млн. человек<sup>11</sup>. Среди них были не только политики, экономисты, военные, но и интеллигенция, в том числе деятели культуры. Симпатии граждан Италии в отношении этой партии во многом были обусловлены её особым вкладом в организацию движения Сопротивления

<sup>10</sup> Stenzl J. Luigi Nono. Reinbek, 1998. S. 31.

<sup>11</sup> Итальянская коммунистическая партия: краткий исторический очерк. М., 1951. С. 116.

(Resistenza) в годы Второй мировой войны<sup>12</sup>. Немалую роль сыграло и влияние коммунистической партии на рост активности итальянских профсоюзных организаций.

В 1952 г. в ряды PCI вступили Бруно Мадерна и Луиджи Ноно<sup>13</sup>. Но если эстетика Мадерны не испытала серьёзного воздействия коммунистической идеологии, то творчество Ноно стало одним из ярких примеров ангажированной музыки в Западной Европе, явив собой парадоксальный феномен сочетания коммунистических идей, определявших содержание сочинений, и авангардного музыкального языка для выражения этих идей. По словам Л.В. Кириллиной, «Ноно [был] весьма неудобным объектом для идеологических и эстетических классификаций, зато весьма подходящей мишенью для критики как справа, так и слева, и на «“социалистическом” Востоке, и на “капиталистическом” Западе»<sup>14</sup>.

Однако при обращении к хоровому творчеству Ноно 1950-х — первой половине 1970-х годов видно, что выбор используемых в сочинениях литературных текстов явно свидетельствует о том, что их лирическая составляющая оказывается для композитора не менее, а возможно, даже более существенной в сравнении с их политическим содержанием. Этот факт подтверждается не только тяготением композитора в ангажированных работах к текстам, обладавшим особым личным тоном высказывания, но и преобладанием среди хоровых опусов первого творческого десятилетия лирических сочинений, вообще не связанных

<sup>12</sup> Г.С. Филатов приводит следующие данные: «...из 1090 партизанских отрядов, существовавших в конце движения, 575 бригад были созданы ИКП; из 70 930 павших на поле боя 42 558 человек потеряли отряды, руководимые коммунистами. Коммунисты занимали ведущее положение также и в политических органах движения. Они были душой и движущей силой Комитетов национального освобождения (КНО), сыгравших решающую роль в сплочении политических сил, в мобилизации масс на борьбу с фашизмом в каждом городе, в каждом селе, на каждом предприятии» (Филатов Г.С. Итальянские коммунисты в движении Сопротивления. М., 1964. С. 5). Косвенно о ведущем значении Коммунистической партии в деятельности Комитетов национального освобождения свидетельствует следующее письмо английского разведчика Э. Соньо, бывшего руководителем отрядов либеральной партии в Северной Италии: «Их (правых партий. — A. P.) деятельность в КНО всё более напоминала безуспешные попытки удержать равновесие, не имея достаточно сил <...> Единственная возможность не допустить монополизации руководства движением компартией — это начать организовывать и усиливать собственные партизанские отряды» (цит. по: Филатов Г.С. Цит. соч. С. 197). Генерал Р. Кадорно, состоявший, как и Э. Соньо, на службе у британской разведки, писал в донесении: «Пора дать понять союзникам, что без политических партий не существовало бы партизанской войны и что в этой войне коммунисты имеют решающий вес. Таково реальное положение, каким я его нашёл по моему прибытию в Северную Италию, и бесполезно спорить, можно ли было его избежать» (цит. по: Филатов Г. С. Там же. С. 197).

<sup>13</sup> См.: Кириллина Л.В. Италия // История зарубежной музыки. XX век. М., 2007. С. 301. Stenzl J. Luigi Nono. Reinbek, 1998. S. 31.

<sup>14</sup> Кириллина Л.В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 12.

с политическим ангажементом. Одно из них — хоровая пьеса «Liebeslied», написанная на текст самого композитора.

Этот единственный в хоровом наследии Ноно пример его собственного поэтического творчества свидетельствует о явной ориентации на метафорические и синтаксические особенности стихотворений итальянского поэта Чезаре Павезе (1908–1950). В своей статье «Луиджи Ноно и Чезаре Павезе» Юрг Штенцль фиксирует конкретные текстовые пересечения между «Liebeslied» и сочинениями 1950–1960 гг., написанными на текст Чезаре Павезе: «Мы находим здесь (в «Liebeslied». — A. P.) за три года до первого переложения на музыку текста Павезе (имеется в виду пьеса «La terra e la compagna», 1957. — A. P.), в тексте композитора, использование обращения “Ты” и отождествление этого “Ты” с образами природы»<sup>15</sup>. Добавим к этому: подобная связь существует и с более поздним опусом «Sarà dolce tacere» («Сладостным будет молчанье», 1960), в котором Ноно использовал из стихотворения из того же цикла «La terra e la morte» («Земля и смерть») те же строфы Чезаре Павезе.

Сравним:

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

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

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

Первые хоровые композиции стали творческой лабораторией композитора в разработке тех приёмов, которые Л. Ноно использовал не только в хоровых сочинениях, но также в камерно-вокальных и инструментальных опусах. В данном случае мы имеем в виду приём, впервые применённый композитором в «Эпитафии № 2». Здесь разбитый на строфы текст стихотворения Ф.Г. Лорки «Memento», фигурирует в виде своеобразных эпиграфов, которые, будучи видны только исполнителям (но не слушателям), могут оказывать влияние на характер воспроизведения музыкального текста без образной конкретизации, свойственной программной музыке. Помимо «Эпитафий», этот приём Л. Ноно использует в сочинении 1962 г. «Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima» («Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы») и в квартете «Fragmente — Stille, An Diotima» («Фрагменты — Тишина, К Диотиме», 1979–1980), открывающем последний период творчества. Юрг Штенцль упоминает также и о специфической тембровой краске, образованной звучанием арфы и нескольких ударных инструментов: ксилофона или металлофона, вибрафона, маримбы. Эта краска проходит через все три сочинения: мы встречаем её в «Эпитафии № 3» (тт. 101–127), в «La victoire de Guernica» (тт. 93–132), в «Liebeslied» (вся пьеса проходит в сопровождении арфы, металлофона, вибрафона, литавр и тарелок). Анализируя её применение в первых хоровых пьесах, а также в l'azione scenica

<sup>15</sup> Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese // Über Musik und Sprache. Mainz, 1974. S. 116.

(сценическом действе) «Intolleranza»<sup>16</sup>, исследователь приходит к выводу, что данная краска имеет функцию лейттембра — утопического символа мира, противоположного реальному, — «другого мира — мира женщин, детей, чистоты и весны»<sup>17</sup>.

Фактурное устройство первых хоровых сочинений наглядно демонстрирует продолжение экспериментов А. Веберна по освоению трёхмерного фактурного пространства. Интерес к пространственным эффектам можно обнаружить даже в таком внешне традиционном сочинении Ноно как «Tre epitaffi per Federico García Lorca»: в третьей «Эпитафии» (тт.101–127) композитор на основе единого серийного ряда одновременно формирует монодию духовых и пуантилистическую фактуру ударных, что позволяет добиться эффекта отражения звуков, экспонированных в горизонтали духовых, в другой части сцены в ином тембровом оформлении. В данном примере любопытно сочетание горизонтальной дodeкафонии с пуантилизмом веберновского типа, наглядно представляющим технику Klangfarbenmelodie.

### Пример 2

Л. Ноно. «Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке». «Эпитафия №3». Т. 101–104:

Дальнейшее преодоление линейности в «Liebeslied» («Песнь любви», 1954) обнаружило себя в феномене «политембровой монодии», являющей собой мелодию большого диапазона, развитие которой реализуется посредством последовательного присоединения партий в восходящем либо нисходящем порядке.

<sup>16</sup> Stenzl J. L’azione scenica und Literaturopfer // Muzik-Konzepte. Heft 20. Luigi Nono. Juli 1981. S. 45–57.

<sup>17</sup> Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese // Über Musik und Sprache. Mainz, 1974. S.117.