

Валентина Рубцова

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ А. РЫЖИНСКОГО «ХОРОВАЯ МУЗЫКА ПОСЛЕВОЕННОГО АВАНГАРДА»

Отечественная музыкальная наука в последние десятилетия существенно расширила охват явлений западноевропейской музыки второй половины XX — начала XXI веков. К числу значительных исследований в этой области в 2021 году прибавилась новая книга: А. С. Рыжинский. «Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция»*.

В книге представлены наиболее знаковые фигуры: Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берио, К. Штокхаузен, М. Кагель, Д. Лигети, П. Булез, Я. Ксенакис. Автор ставит в своей работе несколько задач: дать характеристику хорового творчества каждого из названных композиторов; определить точки пересечения их творческих поисков; раскрыть, как сейчас говорят, «мотивацию» этих поисков. Наконец, обозначить проблемы, которые будет необходимо решать дирижеру и хору, взявшись за исполнение такой музыки. Это — важнейшая составляющая (помимо целостного исследования данного явления) научно-практической значимости монографии А. С. Рыжинского, поскольку он является не только автором, известным трудами в своей научной области, но и дирижером, решающим подобные проблемы в живом звучании тех сочинений, о которых идет речь. Впрочем, некоторые коллеги автора узнают из книги не только о приемах работы над хоровыми партитурами западноевропейских композиторов второй половины XX века, но и о самом существовании многих их произведений. Нельзя не согласиться с А. С. Рыжинским в том, что имеющееся в отечественной исполнительской практике «отсутствие интереса хоровых дирижеров к западным партитурам 50–60-х гг. XX в. обусловлено порой элементарной неосведомленностью об их существовании» (с. 3) и недо-

* Рыжинский А. С. Хоровая музыка послевоенного авангарда: Италия, Германия, Франция. М.: Музыка, 2021.

ступностью многих нотных изданий, аудио-, видеоматериалов. С этой точки зрения нельзя не отметить актуальность появления названной монографии.

Отбор ее «персонажей» обусловлен рядом общих установок в их творческих поисках. Автор связывает их, как это уже сложилось в научной литературе, с Дармштадскими летними курсами новой музыки, ставшими с 50-х годов прошлого века активной площадкой экспериментов в области техники композиции. В книге затрагивается широкий круг вопросов. Сочинения, о которых идет речь, имеют в книге емкие характеристики, обобщающие их оценки в современной научной литературе. Они касаются различных вопросов музыкального содержания, формы, композиции. Но главное в монографии — авторский анализ этого пласта музыкальной культуры с точки зрения явлений современного хорового искусства и его исполнительства.

Движение к новой музыке, как известно, практически у каждого из представленных композиторов началось с освоения традиций неоклассицизма (Стравинский, Хиндемит), а далее — творчества нововенцев (Шенберг, Веберн). Проследивая эти связи, А. С. Рыжинский, в соответствии с направленностью своего исследования, выявляет в преемственности традиций то, что становится импульсами для формирования приемов, служащих новым задачам художественной выразительности. В этом отношении для авангардистов второй волны автор отмечает два следующих важных момента.

Первый связан с тем, что ни один из перечисленных выше авторов не прошел мимо шенберговской техники *Sprechgesang*. В русле поисков в этом направлении у Булеза возникают речевые хоры, оказавшие влияние на творческие поиски Л. Ноно, Б. Мадерны, М. Кагеля. У последнего в 1970-е годы появляются *Gesangchor* и *Sprachchor*, способы исполнения которых обозначаются как пение, речевое пение и ритмизованная речь. Говорящий хор включен в партитуру «Лабиринт» Л. Берио. Начиная с «*Carré*», выделяет вокальные и речевые партии К. Штокхаузен, многообразно развивая этот принцип в «Моментях», хоровых эпизодах гепталогии «LICHT» и других сочинениях. Внедрение развитого речевого элемента в вокально-хоровые партитуры повлекло за собой рождение большого количества новых исполнительских приемов в передаче вербального ряда, которые подробно охарактеризованы в монографии.

Второй аспект, в котором авангардисты второй волны продолжили творческие искания Новой венской школы, связан с экспериментами Веберна по преодолению линейности и освоению трехмерного пространства в хоровом звучании.

Автор отмечает эту тенденцию у Л. Ноно уже в его первых хоровых сочинениях. Идея *Klangfarbenmelodie* развивается у него в «Эпитафии № 3» («Три эпитафии Федерико Гарсиа Лорке»), в «Песни любви», «Прерванной песне». И если в «Эпитафии» она реализуется в формировании монодии духовых и пуантилистической фактуре ударных (размещенных в разных концах сцены), то в «Прерванной песне», благодаря расщеплению монотембровых интонаций на отдельные звуки в разных партиях, образуется монодия

нового типа, которую А. С. Рыжинский, вводя новое научное определение, характеризует как *политембровую стереомонодию*, «представляющую фактурный пласт с постоянно меняющимся тембровым содержанием» (с. 22). Этот прием позволяет не только изменять тембровую окраску звучащего аккорда, но и рождает эффект физического перемещения звука в пространстве. Такого рода находки, как доказывает А. С. Рыжинский, становятся очень значимыми для западноевропейских авангардистов, стремящихся разрушить закостенелый склад традиционного хорового письма.

Автор отмечает, что освоение трехмерного пространства у названных композиторов связано и с использованием чисто физических свойств — различными вариантами размещения групп исполнителей на сцене и в зале. Во многих партитурах появляются схемы таких вариантов. Важным этапом в этом направлении автор называет образование идеи пространственной композиции в опусах К. Штокхаузена «Gesang der Jünglinge», «Gruppen», «Carré». В первом из них, являющимся электронной композицией, звучание воспроизводилось из размещенных по залу пяти репродукторов, во втором — в реальном акустическом звучании трех оркестров с тремя дирижерами.

Новаторские приемы в этом отношении раскрываются у Д. Лигети, позволяя добиваться эффекта акустического отражения звука, создавать сложные тембровые миксы, менять тембр длительно выдерживаемого тона. Открытием Лигети, повлиявшим на его коллег, стал, считает А. С. Рыжинский, прием динамического унисона, который образуется благодаря последовательному включению голосов фактуры в общую звучность. На этой основе, например, у Ноно («Sarà dolce tasere», «На venido canciones para silvia»), Берно («Cogo») и других композиторов возникают так называемые хоровые диагонали — *crescendo* и *diminuendo*, что также позволяет последовательно менять окраску звучания и создавать эффект перемещения звука в пространстве.

Взаимодействие слова и музыки в искусстве второй половины XX века, многообразии приемов — одна из основных проблем, которой касаются все исследователи, изучающие творчество композиторов той поры, — постоянно находятся в поле зрения автора книги. Затрагиваются вопросы фонемной композиции, многообразной техники расщепления слов. Здесь, пожалуй, впервые так широко охарактеризована область фонации, ставшая в экспериментальных поисках музыкального авангарда в числе определяющих. На основе большого исполнительского опыта А. С. Рыжинский анализирует многочисленные варианты озвучивания фонем и их сочетаний в партитурах композиторов-авангардистов, помогая тем самым дирижерам и вокалистам понять принципы обогащения артикуляционных приемов, воспроизведения вербального ряда, влияние фонетики на композиционную и тембровую стороны звучания. Автор особо выделяет здесь партитуры К. Штокхаузена «Carré», Д. Лигети «Aventures» и М. Кагеля «Anagrama», где композитор впервые поместил знаки «Международной фонетической транскрипции», обозначив тем самым интерес к фонетическим особенностям различных языков и необходимость выработки физических навыков их произнесения. Именно Кагель, добиваясь

специфического эффекта, ввел пение со стиснутыми зубами; увеличивая объем вокального звучания, обозначил прием пения с улыбающимся ртом; эффект невнятного бормотания возник при интонировании текста с закрытым ртом. У Кагеля и других композиторов получил распространение и еще целый ряд новых приемов вокально-хорового исполнительства, которые подробно анализируются в монографии: назализация звука, гортанная смычка, пение на вдохе, пение с избыточным выдохом, пение «дрожащим голосом», крик в высоком регистре, включение немusикальных элементов (свист, смех, хлопанье в ладоши, кашель) и другие. Особого тембрового эффекта достигает Штокхаузен в «Моментях», используя многократную атаку звука при длительно выдерживаемых аккордовых вертикалях. Используя дыхание в качестве самостоятельного средства выразительности, он выписывает отдельной строкой схему усиленного микрофоном звука дыхания, в том числе и для дирижера.

Тембровая сторона хорового исполнительства, помимо фонации, получает в книге освещение в различных ракурсах. Общая тенденция поисков композиторов-авангардистов — преодоление традиционной хоровой звучности. Автор отмечает активное использование унисонов с экстремальным несовпадением тесситуры вокальных партий, частое перекрещивание хоровых голосов, введение тенорового фальцета, образование так называемых «тембровых полей» (возникающих в партитурах Л. Ноно — «Cori di Didone», Д. Лигети — Реквием и других), взаимообогащение инструментальной и вокальной звучностей. Их перемещение, гибкие регистровые переходы у Ноно, Лигети приводит к выразительным «тембровым модуляциям». У Штокхаузена хор становится составляющей симфонической звучности, Берлио стремится превратить оркестр в поющий хор. Нетрадиционное сочетание вокальных и инструментальных голосов может приводить к изменению их обычных функций, например, определить хору роль quasi-инструментального сопровождения.

Процессы обновления функций вокальных и инструментальных голосов отражаются и в организации нотной записи, в которой теперь вокальные голоса могут располагаться в составе инструментальных групп. У Берлио вокальные голоса и сочетающиеся с ними инструменты в партитуре объединяются общей акколадой.

На примере анализа партитур композиторов-авангардистов в книге раскрыты принципы преобразования хоровой фактуры. При сохранении традиционных видов — монодийной, гармонической (Штокхаузен «Stimmung», Кагель «Rrrrrg...»), антифонной (Мадерна), гомофонно-гармонической, имитационно-полифонической, контрастно-полифонической — складываются новые типы изложения. Расщепление единой интонационной линии на различные отрезки, вплоть до сокращения в виде точки, позволяет говорить о пуантилистическом типе изложения. Образующиеся с помощью присоединения/отключения партий вокалистов хоровые *crescendi* и *diminuendi* характеризуются как диагональный тип изложения. Такой же эффект достигается и при постепенном увеличении количества певцов. Характерным становятся, начиная с партитур Л. Ноно, частые изменения состава унисонных партий.

Книга хорошо выстроена. Представляющая, на первый взгляд, серию очерков, характеризующих отдельных композиторов, она по сути является цельной композицией, скрепленной разработкой ведущих тем. Их рассмотрение в контексте творчества различных музыкантов в итоге прорисовывает сквозные тенденции в исследуемой области, приводит автора к важным научно обоснованным выводам. Изменение соотношений между словом и музыкой в творчестве композиторов-авангардистов второй волны, освобождение от диктата слова, необходимости его отображения в музыке дало мощный толчок в развитии вокальной музыки второй половины XX века. Это повлекло за собой рождение новых композиционных приемов, неизмеримо обогатило вокально-хоровую фактуру и ее тембровую составляющую и таким образом помогло преодолеть кризис в области хоровой композиции, превратить хоровой жанр в один из самых востребованных в новейшей музыке. Многоаспектный анализ хоровых партитур мастеров западного авангарда, работавших во второй половине прошлого века и активно экспериментировавших в области вокально-хорового пения, впервые обрисовывает целостную картину его развития, создает своего рода энциклопедию исполнительских приемов и художественных средств, составляющих арсенал современного хорового искусства.