

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 особый 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; Паусов 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

ДОДЕКАФОНΙΑ. 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 Дебре, 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 немногословно, 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 ζ Herz-ζ 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 связь¹.

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: P — 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. В основном 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 <i>Ph-ais</i>	<i>h</i> ¹	<i>h</i> ¹	<i>c</i> ²	<i>e</i> ²
A <i>Pc-h</i>	<i>c</i> ¹	<i>c</i> ¹	<i>eis</i> ¹	<i>f</i> ¹
T <i>RIfis-f</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>g</i>	<i>b</i>
B <i>RIg-fis</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>B</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 полутонном — 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 незыблемым 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 полутонном. 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 *Santicum 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 ноны).

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 допюют все, или повторить сам канон несколько раз.

Штриховая палитра кантат Веберна весьма разнообразна: от проникновенного *legatissimo* до ударного, акцентированного *martelli*; 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» («Ускользя на легких челнах») для смешанного хора а саррелла 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 саррелла «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 $\text{♩} = \text{ca } 168$

Sopran

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

Alt

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

оп. 26

1 4 3 4 3 1 4 1 3 1

3 4 1 4 5 4 4 1 4 1

ПРИМЕР 3

оп. 29

4 3 1 4 1 3 1 4 1 3

ПРИМЕР 4

ПРИМЕР 5

S.

A.

T.

B.

pp

pp

pp

p

p

p

p

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

A - polls,
 Sun - god,

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

6

S. *mp* wer nennt sie Cha - ri - ten? *p* rit.
 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* mit so - - vie! Ster - nen als -
 R1

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru