

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.036

ХОРОВАЯ МУЗЫКА ЯННИСА КСЕНАКИСА 1960-Х ГОДОВ: ОТ ИСКУССТВА АНТИЧНОСТИ К АВАНГАРДУ

А. С. Рыжинский¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30–36, Москва, 121069, Россия.

Статья посвящена хоровым сочинениям Янниса Ксенакиса, созданным композитором в 1960-е годы. Автор выявляет впервые заявленные в тот период, но не утратившие актуальность на протяжении всей истории хорового творчества композитора, ключевые темы. Путем анализа драматургических функций хора в музыкально-драматических сочинениях Ксенакиса установлены многообразные связи творчества композитора с Античной культурой и с театральным искусством средневековой Японии. Выявлены особенности взаимодействия слов и музыки, специфика фактурного и тембрового решения сочинений, в совокупности выявляющих как влияние хорового письма современников композитора, так и индивидуальность творческой манеры самого Ксенакиса. Большое внимание уделено вокально-ансамблевой пьесе «Nuits», явившейся одним из наиболее известных примеров так называемой «фонемной» композиции, получившей большое распространение в хоровом искусстве 1960–1970-х годов.

Ключевые слова: авангард, хоровая музыка, хоровая фактура, вокальная тембрика, Яннис Ксенакис, «фонемная» композиция

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 16–04–50011, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

IANNIS XENAKIS'S CHORAL MUSIC OF 1960TH YEARS:
THE MOVEMENT FROM CLASSICAL ANTIQUITY
TO AVANT-GARDE ART

Alexandr S. Ryzhinskiy¹

¹ Gnesins Russian Academy of Music, 30/36 Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation.

The article is devoted to the choral compositions of Mauricio Kagel created by the composer in the 1960th years. The author reveals the main themes of these compositions which have remained throughout all choral works of the composer. Formulation of relations between works by Xenakis and ancient art, theater of medieval Japan which traditions served Xenakis as a reference point in the process of reconstruction of musical traditions of ancient theater became result of the analysis of dramaturgic functions of chorus. Together with it an author analyzes a problem of word and music, specifics of the musical texture, vocal timbres and reveals influence of the choral works by contemporaries of the composer, and also individual methods of Xenakis's choral composition. Special attention is paid to the famous vocal work "Nuits" which has been one of the most known examples of "phoneme" composition — the new direction in choral art of 1960 — the 1970th years.

Keywords: Avant-garde, choral music, choral texture, vocal timbre, Iannis Xenakis, 'phoneme' composition

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 16-04-50011, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Творчество Янниса Ксенакиса — особая страница в истории музыки второй половины XX века. Будучи одним из наиболее радикальных новаторов в области музыкальной композиции, он сегодня известен, прежде всего, как автор оркестровых опусов («Metastaseis» «Stratégie», «Jonchaies») и создатель уникальных синтетических аудиовизуальных композиций (Polytope de Montréal, Persépolis, Polytope de Cluny). Хоровая музыка Ксенакиса, к которой композитор обращался на протяжении всего творческого пути, в меньшей степени востребована исследователями, несмотря на то, что именно здесь Ксенакис, очень замкнутый в своей обычной жизни человек, раскрылся как удивительно тонкий эмоциональный художник, чутко реагирующий на происходящие в мире события.

При устойчивом интересе к вокальной и, в особенности, к хоровой композиции, в творчестве Ксенакиса можно видеть два продолжительных периода, когда он не писал сочинения для хора. Данное обстоятельство вместе с наличием целого ряда общих композиционных особенностей, отличающих сочинения, написанные в 1950–60-е годы от сочинений, созданных в 1970–1980-е и в 1990-е годы, позволяют разделить хоровое творчество Ксенакиса на три основных периода:

1. Ранний период (1954–1968), отмеченный созданием музыки к трагедиям «Hiketides», «Oresteia», «Medea Senecae», ранних вокально-

симфонических партитур «La procession vers les eaux claires», «Polla ta dhina» и вокально-ансамблевого сочинения а cappella «Nuits»;

2. Средний период (1974–1983), в который происходит выделение двух основных жанровых групп хоровых сочинений — вокально-инструментальной музыки («Cendreés», «A Colone», «Anemoessa», «Nikuia», «Chant des soleils») и хоровой музыки а cappella («À Hélène», «Serment-Orkos», «Pour la paix»);

3. Поздний период (1990–1994), связанный, прежде всего, с созданием музыки для хора а cappella («Knephas», «Pu wijnuej we fur», «Sea-Nymphs»), а также возвращением к жанру музыкальной трагедии («Bakxai Evripidou»).

В эволюции хорового творчества Ксенакиса особое место принадлежит раннему периоду, в который были созданы сочинения, определившие основные темы хорового творчества композитора и обозначившие комплекс приемов хорового письма, получивший свое развитие в последующих его работах. Данное обстоятельство обуславливает цель настоящей статьи — выявление идейного базиса и композиционно-технических особенностей хоровой музыки Ксенакиса, созданной в 1960-е годы.

Изначальный интерес Ксенакиса к хоровой музыке во многом явился следствием его культурной самоидентификации. Грек по национальности, вынужденный жить вдали от своей родины, композитор посредством своего творчества стремился установить связь с великой античной культурой, наследником которой он себя считал. Его первые хоровые сочинения и по названию, и по содержанию непосредственно связаны с миром Древней Эллады. Первая часть триптиха «Анастери» — «La procession vers les eaux claires» («Процессия к святым водам»; 1953 г.) — воплощает, как пишет, Дж. Харли [Harley], картину обряда поклонения богу Дионису [1, р. 6]. «Polla ta dhina» («Много чудес»; 1962 г.) — первое обращение к наследию древнегреческого трагика Софокла (в сочинении использован фрагмент из трагедии «Антигона»). Вслед за этими сочинениями возникли три музыкально-драматических опуса с участием хора, явившиеся оригинальными попытками реконструкции античной трагедии: «Hiketides» («Просительницы»; 1964 г.), «Oresteia» («Орестея»; 1966 г.), «Medea Senecae» («Медея Сенеки»; 1967 г.). Закономерность появления этих сочинений, а также свои последующие обращения к античным текстам в 1970-е годы композитор объяснял тем особым интересом к античной трагедии, который он испытывал с детства: «Единственное, что вдохновляло меня, были древние трагедии, потому

что они напоминали мне о моей юности и о попытках вызвать в воображении музыку того периода. Так я сочинил музыку „Hiketides“ и „Oresteia“ Эсхила, „Oedipus“ Софокла, „Hélène“ Эврипида и „Medea“ Сенеки» [2, р. 104].

То, что две из трех созданных в 1960-е годы музыкальных трагедий опираются на тексты Эсхила, отнюдь не случайность. В драматургии Эсхила, непосредственно выросшей из дионисийских религиозных обрядов, хору принадлежит ключевая роль, обусловленная соединением в нем основных жанрово-драматургических составляющих спектакля — драматической, эпической и лирической. По словам Н. П. Гоевой, «для трагедий Эсхила характерно гармоничное сочетание в партии хора драматической (диалог), эпической (рассказ о событиях) и лирической части, хотя уже у него намечается тенденция к частичному обособлению лирических частей либо их противопоставлению частям драматическим» [3, с. 54].

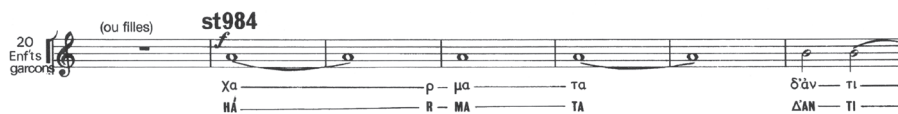
Трагедии Эсхила гораздо дальше отстоят от эстетики театральной культуры Нового времени в сравнении с сочинениями трагиков следующих поколений — Софокла и Эврипида. Если в трагедиях Софокла «усложнение и драматизация действия актеров, повлекли за собой обособление лирических частей в виде песен» [3, с. 54] и, как следствие этого, положили начало разграничению драматических и лирических составляющих спектакля, то у Эсхила они еще находились в изначальном единстве, которое Ксенакис воспринимал одним из прообразов увлекавшей его идеи всеобщего синтеза¹.

Обращаясь к трагедиям Эсхила, Ксенакис приближался к архаичному театральному искусству, в котором поэзия, музыка, хореография составляли одно неразделимое целое. Обратим внимание на то, что в «Oreteia» Ксенакиса хор (поющий, танцующий и играющий на музыкальных инструментах²) выполняет функции и повествователя, и комментатора, а также выступает от имени действующих лиц (Агамемнона, Ореста, Электры, Афины). Эта драматургическая особенность, столь непривычная для европейских зрителей, фактически превращала сочинение, являющееся, по сути, ораторией, в музыкальный

¹ Приведем слова Ксенакиса: «Я изучал литературу и античную философию, читал в оригинале Платона — по крайней мере, пытался читать. У него — синтез, или лучше сказать, безграничность культур; все находится рядом — архитектура, поэзия с ритмикой, музыка с числами и пифагорейской традицией...» (цит. по: [4, с. 175]).

² Данная особенность также связана с практикой античного театра: «...выступление хора, в соответствии с традициями V в. до н.э. предполагало единство всех его составляющих: хорового пения, танца и музыкального сопровождения» [5, с. 41].

спектакль, одновременно с этим сообщая ему черты аскетичного quasi-религиозного обряда. В немалой степени подобный колорит создавался музыкой. Среди используемых в партиях хора видов фактуры здесь мы встречаем древнюю монодию (прим. 1), респонсорий (прим. 2), ди-афонию (прим. 3). Одним из наиболее распространенных видов фак-туры становится гетерофония, связанная с возможностью периодиче-ского включения в одноголосие одновременного сочетания нескольких вариантов исходного мотива (прим. 4).



Прим. 1. Я. Ксенакис «Oresteïa». Ч. 3 «Eumenides». Тт. 246–251

♩ = 69 rubato
st 160
(legato) Zeus! quel qu'il soit,....
Zeus! whosoe'er he be....
Coryph. ὅς — τις ποτ' — ἐς — τιν εἰ τοδ' αὖ τῷ φί — λον
OS TIS PO — TE — STIN i TOΔ AF TO FI LON
Chorus Ζεὺς
ZEVS
κε — κλη — μέ — νω
KE KLI ME NO
τοῦ — τό νιν — προσ — ἐν — νέ — πω
TU TO NIN — PROS — E NE PO

Прим. 2. Я. Ксенакис «Oresteïa». Ч. 1 «Agamemnon». Т. 24

f legatiss.
f legatiss.
τίς ποτ' ὦ νό — μα — ζεν ὡδ' ἐς τό πάνε — τη — τύ — μως
TIS POT' O NO — MA — ZEN OΔ' ES TO PANE TI TI MOS

Прим. 3. Я. Ксенакис «Oresteïa». Ч. 1 «Agamemnon». Тт. 112–118



Прим. 4. Я. Ксенакис «Oresteia». Ч. 1 «Agamemnon». Тт. 360–366

Обращение к оригинальному тексту Эсхила содержало в себе и потенциальный соблазн воссоздания музыкального языка древнегреческой музыки. Однако, учитывая скудность сохранившихся образцов античной музыкальной культуры, Ксенакис сосредоточился на изучении материала, который, по его мнению, являлся наследником утраченной традиции: «Прежде всего, я слышал румынский фольклор и цыганскую музыку. Затем в Греции я слышал греческую народную музыку, которая была совершенно другой, и византийскую церковную музыку, так как мы ходили в церковь каждое воскресенье. <...> Все это оказало влияние на меня» (цит. по: [6, с. 77]). Тем не менее, композитор неоднократно подчеркивал, что его сочинения не являются некой попыткой реального воссоздания музыки древнегреческой трагедии, а отражают собственное художественное видение этого утраченного искусства: «Я сочинил музыку для „Oresteia“ и „Medea“ на основе трагедий Эсхила и Сенеки в попытке вызвать в воображении музыку этого времени. После такого количества чтений древних трагедий попытка просто обязана быть субъективной по своей природе» [2, р. 191].

Результатом этой кропотливой работы явился специфический музыкальный язык вокальных номеров «Просительниц», «Орестей» и «Медее Сенеки», отмеченный использованием узкообъемных попевок, преобладанием диатоники, а также активным применением четвертитоновых интервалов. Последняя особенность, как кажется, вступает в противоречие с желанием композитора привлечь к исполнению непрофессиональный хор [6, с. 78]. Однако знакомство с партитурой «Орестей» позволяет сказать о том, что использование четвертитоновых отношений между звуками — это скорее отражение стремления композитора уйти от навязанного Новым временем представления об универсальности равномерной темперации, оказывающей и сегодня сильное воздействие на воспитание профессионального певца. Вокальный материал музыкальных трагедий Ксенакиса создает впечатление сочинений, которые просто не знают нюансов равномерной темперации. Следовательно, по мысли композитора, наибольший успех в их

исполнении будут иметь певцы, неискушенные в вопросах интонирования, ориентированного на темперированную музыку.

В инструментальном составе «Орестей» определяющую роль играют духовые и ударные инструменты, что, по мнению Е. В. Феррапонтовой, обусловлено влиянием музыки И. Ф. Стравинского [6, с. 79]. Соглашаясь с этим, отметим и отражение в данном случае наличие общих тенденции развития вокально-инструментальной музыки в связи с увеличением во второй половине XX века числа сочинений, написанных для хора и духовых инструментов³. Активное включение ударных инструментов — следствие влияния на музыкальный театр Ксенакиса японского средневекового театрального искусства. Описание той роли, которую исполняют ударные инструменты в театре Кабуки, можно почти с точностью спроецировать и на партитуру «Орестей»: «Колотушки и барабаны разных форм и звучности определяют ритм всего действия на сцене. Особенно велика роль этих инструментов в сценах схваток, драк, битв и т.п., фехтующие актеры выполняют все свои движения в соответствии с тактом, отбиваемым барабаном или двумя колотушками по звонкой доске, положенной прямо на настил сцены» [7, с. 90].

Изучение трудов Аристоксена и Эвклида в желании воссоздать мир античной трагедии и, в то же время, обращение к театральным традициям Японии в музыкальном языке сочинений Ксенакиса может показаться странным, нелогичным. Однако сам композитор всегда подчеркивал свою независимость от определенных школ, техник и замыкания в следовании только одной определенной традиции. В интервью Б. А. Варга он сказал: «Нужно потерять пути прошлого, для этого необходимо думать, чувствовать, работать. Тональная музыка — это одно, серийная музыка — другое, индийская музыка, японская музыка и так далее — третье. Они все — отдельные миры, континенты или острова, каждый с его собственными закрытыми правилами. Нужно исследовать то, что эти острова могут дать вместе, какая ментальная структура присутствует в недрах всех них; есть ли путь, приводящий к каждому из этих миров и возможно ли перейти на более высокую ступень» [2, р. 51].

Ориентация Ксенакиса на традиции средневекового японского театра во многом обусловлена уверенностью композитора, что именно в нем сегодня сохранился тот синтез искусств, что был характерен и для античного театрального искусства [6, с. 31]. Данное мнение

³ В качестве примера сошлемся на хоровые сочинения Л. Ноно, написанные им 1980-е годы: «Das atmende Klarsein», «Io: Frammento dal Prometeo».

совпадает и с позицией исследователей, проводящих аналогии между театральным искусством Древней Греции и Японии. Об особой роли хора, в частности, пишет С. А. Гудимова: «Хор в спектакле Но — одно из основных действующих лиц. Его роль близка роли хора в греческом театре: он тоже резонирует, вступает в диалог с действующими лицами, исполняет особые лирические интермеццо между эпизодами и т.п. Нередко хор в Но как бы сам становится тем персонажем, с которым только что беседовал, т.е. поет от имени персонажа пьесы, находящегося тут же на сцене» [8, с. 131].

Хоровой состав в «Орестее» очень мобилен. Композитор использует *tutti* смешанного хора лишь в завершении сочинения. Для первых двух частей характерно использование однородных (преимущественно мужского — в «Агамемноне» и женского — в «Хозфорах») составов. Кроме того, здесь Ксенакис активно использует и столь типичное для его партитур сопоставление звучания солистов и общего хора. Очень показательной в этом отношении является вторая часть «Хоэфоры», где хоровая фактура разделена на три мужских (литера «О» — партия Ореста), три женских (литера «Е» — партия Электры) голоса, хор женщин (литера «С») и хор мужчин (литера «Н»). Однако подобное разделение хора было продиктовано не только текстом Эсхила, но и стремлением Ксенакиса к созданию вокальной стереофонии.

Композитор пользуется довольно редким для хоровой музыкальной практики авангарда приемом: он включает в «Орестею», помимо мужского, женского и смешанного хоров, еще и детские голоса⁴. Ксенакис не делает различий в интонационном профиле голосов детей и остальных вокалистов. Отмеченная нами черта характерна и для последующих сочинений композитора, адресованных детскому хору, включая такие чрезвычайно сложные сочинения как «*Chant des soleils*» (1983) и «*Pu wijneij we fur*» (1992).

Уже в следующем музыкально-театральном опусе «*Medea Senecae*» композитор отказывается от использования многохорных составов: внимание Ксенакиса, как и в поздней работе «Вакханки» (1993 г.), привлекают ресурсы однородного мужского (в «Медее») и женского (в «Вакханках») хора. Несмотря на то, что «Медео Сенеки» отделяет от «Орестей» всего лишь год, хоровое письмо новой музыкальной трагедии значительно отличается от предшествующего сочинения. Quasi-архаический стиль Ксенакиса проявляет себя только в использовании узкообъемных попевок, преимущественно

⁴ Наряду с Ксенакисом детский хор в своих сочинениях использовали также Л. Берно («*Ofanim*»), К. Штокхаузен («*Kinder-Krieg*» из оперы «Пятница» (геопатология «Свет»)).

ориентированных на диатонику. Композитор почти полностью отказывается от ненотируемого хорового скандирования, прибегая к нему лишь в одном фрагменте партитуры (т. 385) вместе с приемом «звукового облака» (одновременным свободным произнесением текста каждым певцом, независимо друг от друга). В сочинении явно противопоставляются два принципа фактурно-временной организации, из которых первый характеризуется метрической неопределенностью, обусловленной использованием лигатур в рамках комплементарного мелодического контрапунктирования двух голосов (см.: прим. 5).



Прим. 5. Я. Ксенакис «Medea Senecae». Тт. 113–116

Второй принцип, в отличие от первого, характеризуется предельной метрической артикуляцией, усиливаемой единообразием ритмического оформления голосов (см.: прим. 6).

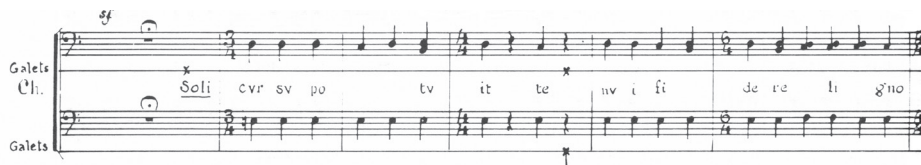


Прим. 6. Я. Ксенакис. «Medea Senecae». Тт. 249–253

Возможно, использование подобного контраста обусловлено определенными ассоциациями с интонированием латинского текста в сочинениях И. Ф. Стравинского («Царь Эдип», «Симфония псалмов») и даже К. Орфа («Carmina burana», «Catulli Carmina»).

Одновременно с силлабическим (основным для «Орестей»), используется и мелизматический тип интонирования. При этом в рамках второго принципа фактурно-временной организации композитор допускает акцентное выделение всех звуков, составляющих распевы, чем снижает понимаемость текста. Фактически благодаря этому приему в горизонталях возникают отдельные фонемы, которые воспринимаются независимыми от текста трагедии. В ряде случаев Ксенакис

явно переходит на позиции фонемной композиции, благодаря включению отдельных гласных и даже сочетаний согласных (прим. 7).



Прим. 7. Я. Ксенакис. «Medea Senecae». Тт. 233–238

Приемы вокального письма, впервые использованные в «Medea Senecae», получили свое развитие в знаменитой пьесе для двенадцати голосов а cappella «Nuits» («Ночи»; 1967–1968), замыкающей раннее хоровое творчество Янниса Ксенакиса и определенно свидетельствующей о нахождении им своего уникального хорового стиля. В этом сочинении Ксенакис впервые выходит за рамки античной тематики. Партию предваряет следующее посвящение композитора, адресованное: «...неизвестным политическим заключенным — Нарциссу Юлиану (Испания), Костасу Филинису (Греция), Эли Эрисриаду (Греция), Иоакиму Амаро (Португалия) — и тысячам забытых, чьи имена потеряны...» [9, р. I]. Излишне говорить здесь о том, насколько личной для самого композитора (заочно приговоренного на родине к смерти за политические убеждения) была тема политического террора. Выбор имен политзаключенных из трех стран — Греции, Испании и Португалии — не случаен. Военная хунта в Греции, диктатура генерала Франко в Испании и Антониу Салазара в Португалии представлялись Ксенакису крайними проявлениями тоталитаризма.

Создавая этот вокальный мемориал, Ксенакис отказался от включения в композицию привычного литературного текста, полностью сосредоточившись на возможностях фонемной композиции, организованной абстрактными слогами. В своей монографии, посвященной Ксенакису, Н. Матоссян [Matossian] пишет: «Здесь он [Ксенакис — А. Р.] отвернулся от словесного текста, поскольку его намерение состояло в том, чтобы оформить собственные мысли непосредственно через звук, а не через слова» [10, р. 254]. Исследователь также делает вывод о том, что последовательный отказ от содержательной конкретики слова является одной из тенденций развития хорового творчества Ксенакиса в этот период: «Сначала он [Ксенакис — А. Р.] в „Polla“ ограничился речью, подобной скандированию, затем перешел к ее

омузыкаливанью в „Просительницах“ и „Oresteia“; в „Medea“ он стал более изобретательным, отделив слоги из текста в свободном теретизме⁵, и в „Nuits“ использовал их в качестве основы, вообще без включения какого-либо языка» [10, р. 256]. Кроме того, композитор объяснял отказ от вербальной составляющей вокальной пьесы и проблемами с качеством современного вокального исполнительства: «Бессмысленно класть любой содержательный текст на музыку, потому что нельзя разобрать то, что поется» [2, р. 105]. Для Ксенакиса также были важны представления об иррациональном, не поддающемся объяснению характере музыкального искусства. Композитор писал: «Музыка — это не язык и не некое сообщение... Воздействие, которое оказывает музыка, часто превышает наши рациональные возможности осмысления. Движения создаются внутри вас; вы можете ощущать их или нет, вы можете управлять ими или нет, но они находятся внутри» [11, р. 178].

Тем не менее, нельзя сказать о том, что звуковой профиль «Nuits» принципиально отличается от предшествующих сочинений. Эксперименты с оперированием отдельными фонемами и их сочетанием композитор проводил уже в «Medea Senecae». Кроме того, определяющим для архитектоники «Nuits» явился и контраст двух принципов фактурно-временной организации: метрически неопределенных эпизодов с повышенной ролью горизонтального развертывания и метрически артикулированных — с более весомым значением вертикального параметра фактуры. Анализ взаимодействия этих двух принципов в «Nuits» позволяет высказать предположение о возможном влиянии на композицию «Nuits» хорового цикла Оливье Мессиана «Cinq rechants» («Пять припевов»; 1949), в особенности первой пьесы этого цикла. Сочинения объединяет не только противопоставление двух ранее упомянутых принципов организации (у Мессиана они обусловлены контрастом стабильного в текстовом и музыкальном отношении рефрена (rechant) и фактурно изменчивого куплета (couplet)), но и условность вербальной основы: в сочиненном Мессианом тексте, написанном частично на французском языке, присутствуют придуманные им несуществующие слова, основанные, как и у Ксенакиса, на оригинальном сочетании слогов и фонем. Интересно также и совпадение состава исполнителей: оба сочинения написаны для двенадцати голосов: трех сопрано, трех альтов, трех теноров и трех басов⁶.

⁵ Теретизм — мелизматическая вставка в византийских песнопениях.

⁶ Интерес Ксенакиса к хоровому циклу своего учителя мог быть обусловлен той высокой ролью, которую играют греческие метры в структуре сочинения и в целом определяющей ролью числа в этом сочинении.

Как и в предыдущих работах, в «Nuits» композитор продолжает использовать четвертитоновую нотацию в хоровых партиях, параллельно дублируя нотные знаки лигой, изгибы которой отражают нюансы микротонового интонирования (прим. 8).



Прим. 8. Я. Ксенакис. «Nuits». Тт. 1–5

В партитуре содержится следующее предписание: «modulation continue, très lié, glissando» («непрерывное изменение, очень связно, глиссандо»). Фактически Ксенакис здесь просто детализирует глиссандо, существующее в очень узком диапазоне, в очередной раз свидетельствуя об определенной условности четвертитонowego интонирования в рамках хоровой фактуры.

Гетерофонные «расщепления» горизонтали, использованные Ксенакисом в «Oresteïa», в «Nuits» преобразовались в слой расположенных близко друг к другу глиссандирующих линий. По сути, в «Nuits» композитор оперирует уже не отдельными линиями голосов, но их скоплениями, или говоря словами Ксенакиса, «звуковыми массами».

На примере первых тактов «Nuits» продемонстрируем, как именно организуется звуковой поток. Три линии потока имеют различные диапазоны. Нижний голос (S. 3) вращается в диапазоне, практически равном кварте. Средний голос (S. 2) задействует, в основном, звуки в диапазоне терции. Верхний голос (S. 1) имеет самый ограниченный диапазон, равный одному единственному тону, позволяющему создавать интенсивные биения со звуками, составляющими линии более широких по диапазону партий. Намеренное создание биений между звуками партий вокального ансамбля — одна из особенностей «Nuits». В 130–158 тт. партитуры композитор, будучи неудовлетворенным

возможностями четвертитоновой нотации, указывает конкретное число биений в секунду (!) в рамках унисонов партий (прим. 9).

Прим. 9. Я. Ксенакис. «Nuits». Alti 1–3. Тт. 1–5

По мысли композитора, отдельные певцы должны последовательным повышением / понижением тона незначительно отклоняться от идеального унисона, добиваясь увеличения / уменьшения отчетливо воспринимаемых биений с тоном, неизменно выдерживаемым на одной высоте другими певцами. Тот факт, что ни в одной из своих последующих хоровых партитур Ксенакис не использовал подобные сложности, косвенно свидетельствует об их практической нереализуемости. Удивительно, что столь жесткое предписание акустического результата в «Nuits» сочетается с типичными для «Oresteïa» и «Medea Senecae» зонами свободного интонирования внутри «звуковых облаков».

Вместе с сохранением ряда принципов, характерных для хорового письма музыкально-драматических работ Ксенакиса, «Nuits» демонстрирует и ряд новых приемов. В первую очередь необходимо отметить существенное расширение общего диапазона хора. В отличие от «Oresteïa» и «Medea Senecae», где основная роль принадлежала баритонам и альтам с преимущественным использованием среднего регистра этих голосов, в «Nuits» Ксенакис максимально задействует регистровые возможности смешанного хора. Это заметно с первых тактов партитуры, в которых высокому регистру сопрано противопоставляется низкий регистр басов. Заметим, что само противопоставление регистров — прием, активно использовавшийся Ксенакисом в хоровых сочинениях и ранее, правда, в инструментальных партиях его музыкальных трагедий. Контраст регистров усилен и различием фонационного оформления звуковых слоев: в партиях сопрано применяется

узкая гласная *i*, в то время как басы интонируют, используя более удобную для пения в низком регистре фонему *a*.

В «Nuits» композитор впервые применяет технику постепенного перехода от одной гласной к другой посредством изменения формы губ⁷. Удивительно, но подобные эксперименты композитора оказались созвучными поискам К. Штокхаузена, в это же самое время воплотившего в «Stimmung» (1968) сходную идею трансформации окраски звучащего тона посредством изменения его огласовки.

Начало второго раздела партитуры (т. 70) позволяет говорить и о близости хорового письма Ксенакиса стилю хоровых сочинений Луиджи Ноно конца 1950-х годов. Речь в данном случае может идти о применении техники «звуковых масс» (Klangflaechen). Как и в Ноно в «Cori di Didone», Ксенакис здесь выводит плотную хоровую вертикаль из общехорового унисона (у Ноно — с первой октавы, у Ксенакиса — *d* первой октавы). Отличия между двумя сочинениями заключаются не только в отсутствии у Ксенакиса интереса к типичной для Ноно перманентной тембровой модуляции, но и в организации Ксенакисом более монолитных вертикалей-кластеров посредством применения четвертитонового интонирования, которое практически не использовалось в хоровых партиях итальянскими композиторами (за исключением Дж. Шельси). Определенные ассоциации с хоровым письмом Ноно обусловлены и обилием используемых в «Nuits» полиритмических наложений (сочетание триолей, квартолей, квинтолей, секстолей). Но если у итальянского мастера в сочинениях конца 1950-х — начала 1960-х годов они явились, скорее, «рудиментом» сериальной техники, активно применяемой в «Il canto sospeso», то у Ксенакиса — это самостоятельное средство достижения нерегулярной пульсации внутри слов хоровой фактуры.

Дополнительным свидетельством знакомства Ксенакиса с современными новациями в области хоровой тембрики является включение вокального tremolo, до этого использованного М. Кагелем в «Anagrama» (1958) и «Hallelujah» (1967). Как и Кагель, Ксенакис использует данный прием как один из ресурсов тембрового контраста, периодически противопоставляя тремоло обычному интонированию.

Столь значительное усложнение хорового письма, которое демонстрирует партитура «Nuits» в сравнении с предшествующими сочинениями, во многом связано с иными задачами, которые ставил композитор в сочинении *a cappella*. Если в музыкально-драматических

⁷ В дальнейших партитурах этот прием будет обозначаться стрелкой, направленной горизонтально от одной гласной в сторону следующей.

сочинениях хор — один из компонентов общей сценической композиции — решает в качестве основной задачу озвучивания античного текста вместе с танцем и игрой на музыкальных инструментах, то в «Nuits» Ксенакис, освободившись от обязательств, накладываемых наличием вербального ряда и присутствием сценического действия, сосредотачивается, прежде всего, на эксплуатации богатого спектра возможностей, которые предлагает композитору современное хоровое искусство.

Таким образом, «quasi-архаический» стиль хоровых эпизодов музыкальных трагедий и экспериментальное вокальное письмо, ориентированное в том числе и на новации послевоенного авангарда (Л. Ноно, М. Кагель), — две стороны хоровой музыки Ксенакиса, являющиеся отражением двух (античной и экзистенциальной) ключевых тем его вокальных сочинений. Однако и с точки зрения идейной основы, и с точки зрения композиционно-технического решения сочинений обеих групп оказываются внутренне довольно близкими друг другу. В одном из первых своих хоровых сочинений «Polla ta dhina» Ксенакис, обратившись к тексту Софокла, сформулировал, как пишет Е. В. Ферапонтова, «макротему» всего вокального творчества — тему человека⁸. Эта «макротема» является связующей и для сочинений, написанных на тексты античных трагиков, и для работ, в которых композитор ориентируется на иные литературные источники или фоновые ряды. Беззащитность человека перед лицом судьбы, рока, неотвратимость смерти (небытия) — все это основные лейтмотивы хоровых сочинений Ксенакиса, обуславливающие их глубоко трагическое звучание. В одном из своих интервью композитор сказал: «Смерть является тем, о чем я думаю все время. Речь, конечно, не только о моей кончине, но также и о более общем: смерть по своей природе, в человеческом обществе, в наших действиях, в прошлом, которое завершилось, но не полностью закончилось» [2, р. 166]. Мотив смерти, едва ли не самый важный для первых музыкальных трагедий, становится ключевым и для последующих сочинений. Он «заявляет о себе» либо в литературном тексте («Pour la paix», «Pu wijñuej we fup»⁹, «Sea nymphs»),

⁸ Е. В. Ферапонтова пишет: «„Макротемой“ вокального творчества Ксенакиса стал Человек. Символично звучат строки Софокла в названии его знаменитой хоровой композиции „Polla ta dhina“ — „Много есть чудес на свете, Человек — их всех чудесней“». [12, с. 11].

⁹ В пьесе «Pu wijñuej we fup», несмотря на использование преобразованного вербального текста, нельзя отрицать связь текста с литературным первоисточником — стихотворением А. Рембо «Спящий в ложбине», в центре которого образ убитого солдата — невинной жертвы войны.

либо в заглавии сочинения («Nuits», «Knephas»¹⁰), либо и в том, и в другом («Nekuia»¹¹), определяя, таким образом, условность границы между античной и, собственно, экзистенциальной темой.

Также до некоторой степени условной можно считать и границу, разделяющие хоровые сочинения с античным текстом, от остальных хоровых опусов. Следует признать, что античная тема в большей степени связана с желанием композитора, опираясь на существующие сегодня аутентичные источники (фольклор, церковную музыку, театральную музыку Японии и т.п.), реконструировать частично утраченные музыкальные традиции древнегреческого театра.

Полярность истоков творчества Ксенакиса, которая ранее вызывала удивление исследователей¹², сегодня представляется сегодня лишь кажущейся. Встречающаяся в фольклорных источниках гетерофония, часто связанная с ресурсами микротоновости, глиссандо, а также регистровые контрасты в декламации актеров театра Но и театра Кабуки во многом родственны поискам Ксенакиса в области современной хоровой композиции. Совмещение эксперимента с опорой на древние музыкальные источники в хоровом творчестве Ксенакиса — не менее удивительно, чем союз математических расчетов и традиционной композиторской практики в его инструментальной музыке. В совокупности все это обуславливает яркую индивидуальность творческого метода Ксенакиса, которую очень точно охарактеризовал М. Э. Дубов: «Творчество Ксенакиса уникально тем, что всегда находится на точке сопряжения полярных явлений: искусства и науки, Запада и Востока, древности и современности, обнаруживая при этом их единство» [13, с. 4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Harley J. Xenakis. His Life in Music. New York: Routledge, 2004. 279 p.
2. Varga B. A. Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber and Faber Limited, 1996. P. 104.
3. Гоева Н. П. Коммуникативные функции хора в античном театре // Культура и цивилизация. 2013. № 1–2. С. 49–59.

¹⁰ «Knephas» («Тьма») — сочинение, созданное в память об умершем близком друге Ксенакиса Морисе Флёре.

¹¹ Пьеса «Nekuia» («Убитый») опирается на тексты Ж. П. Рихтера и Ф. Ксенакис.

¹² К примеру, Н. Матоссян [Matossian] приводит мнение Л. Сагера [Saguer], как-то заметившего, что Ксенакис был привлечен к двум (фольклору и экспериментальной музыке) противостоящим полюсам, которые не могут коррелировать [10, p. 85].

4. Кон Ю. Яннис Ксенакис // XX век. Очерки. Документы. Вып. 3. М., 2000. С. 171–199.
5. Кулишова О. В. Хор в древнегреческом театре V в. до н.э. // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. 2015. № 23. С. 36–51.
6. Ферापонтова Е. В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007. 387 с.
7. Гудимова С. А. История и поэтика Театра Кабуки // Культурология. 2008. № 3 (46). С. 82–91.
8. Гудимова С. А. Десять стилей театра Но // Культурология. 2005. № 4 (35). С. 122–132.
9. Xenakis I. Nuits. Paris: Salabert editions, 2010. 36 p.
10. Matossian N. Xenakis. Lefcosia: Moufflon Publications, 2005. 359 p.
11. Humiecka-Jakubowska J. Inspirations in reflection and creativeness. Karlheinz Stockhausen — György Ligeti — Luigi Nono — Luciano Berio — Iannis Xenakis. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
12. Ферापонтова Е. В. Вокальная музыка Янниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007. 26 с.
13. Дубов М. Э. Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2008. 232 с.

REFERENCES

1. Harley J. Xenakis. His Life in Music. New York: Routledge, 2004. 279 p.
2. Varga B. A. Conversations with Iannis Zenakis. London: Faber and Faber Limited, 1996. P. 104.
3. Goeva N. P. Kommunikativnye funktsii hora v antichnom teatre // Kul'tura i tsivilizatsiya. 2013. № 1–2. S. 49–59.
4. Kon Yu. YAnnis Ksenakis // XX vek. Ocherki. Dokumenty. Vyp. 3. M., 2000. S. 171–199.
5. Kulishova O. V. Hor v drevnegrecheskom teatre V v. do n.e. // Trudy istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. 2015. № 23. S. 36–51.
6. Ferapontova E. V. Vokal'naya muzyka YAnnisa Ksenakisa kak

- fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Mos. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. M., 2007. 387 s.
7. *Gudimova S.A.* Istoriya i poetika Teatra Kabuki // Kul'turologiya. 2008. № 3 (46). S. 82–91.
 8. *Gudimova S.A.* Desyat' stilej teatra No // Kul'turologiya. 2005. № 4 (35). S. 122–132.
 9. *Xenakis I.* Nuits. Paris: Salabert editions, 2010. 36 p.
 10. *Matossian N.* Xenakis. Lefcosia: Moufflon Publications, 2005. 359 p.
 11. *Humińska-Jakubowska J.* Inspirations in reflection and creativeness. Karlheinz Stockhausen — György Ligeti — Luigi Nono — Luciano Berio — Iannis Xenakis. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
 12. *Ferapontova E. V.* Vokal'naya muzyka YAnnisa Ksenakisa kak fenomen ego kompozitorskogo tvorchestva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Mos. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. M., 2007. 26 c.
 13. *Dubov M.E.* YAnis Ksenakis — arhitektor novejshej muzyki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Mos. gos. konservatoriya im. P.I. CHajkovskogo. M., 2008. 232 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. С. Рыжинский — д-р искусствоведения; Loring@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Aleksandr S. Ryzhinskiy — Dr. Sci. (Arts); Loring@list.ru