



А.С. Рыжинский

(Москва)

«EIN GESPENST GEHT UM IN DER WELT» КАК АПОФЕОЗ ПОЛИТИЧЕСКОЙ АНГАЖИРОВАННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУИДЖИ НОНО

Имя Луиджи Ноно в контексте новейшей истории музыки устойчиво ассоциируется с парадоксальным совмещением внешне несовместимых явлений: политического ангажмента в качестве содержания творчества и сложнейшего авангардного музыкального языка в качестве выражения этого содержания. Несмотря на то, что в последнее творческое двадцатилетие Л.Ноно полностью отказался даже от намёков на коммунистическую идеологию в своих сочинениях, он всё равно причислялся общественностью к стану художников-коммунистов¹, что накладывало отпечаток и на восприятие его неангажированных опусов. Сегодня, когда уже больше двух десятилетий не существует СССР, Варшавского договора, когда мир более не живёт в ситуации Холодной войны, когда чтение газеты «L'Unita» – в прошлом печатного органа Коммунистической партии Италии – ничего не говорит о политической ориентации читателя, есть возможность взглянуть на творческий путь Луиджи Ноно по возможности беспристрастно и, обратив своё внимание на содержание тех сочинений, что безоговорочно определялись как ангажированные, попытаться разобраться в их истинной сущности.

Цель настоящей статьи – рассмотреть кульминационное в рамках политического ангажмента Ноно сочинение «Ein Gespenst geht um in der Welt» («Призрак бродит по миру»), как с точки зрения реализуемых в нём эстетических установок, так и в плане изучения специфики хорового письма композитора. Мы не случайно обозначили данный опус в качестве кульминационного для периода политического «Sturm und Drang». Созданную в 1971 году композицию можно назвать грандиозной вокально-

¹ Показательно в этом отношении критическое высказывание А. Волконского, близко общавшегося с итальянским композитором в 1980-е годы: «...скучно. Только и разговоров, что о коммунизме...» (Цит.по: Пекарский М. Правдивая история, рассказанная Марком Пекарским о том, как он познакомился с Луиджи Ноно...» // Музыкальная академия, 1996. №1. С. 61.) Вспомним и о том, что творчество Л. Ноно стало центром исследования Е. Фламмера, вышедшего в 1981 году и посвящённого генезису и развитию «ангажированного» музыкального искусства. (См.: Flammer E.H. Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1981. – 336 S.).



симфонической фреской, в чём-то напоминающей опыты С. Прокофьева (Кантата «К XX Октября») и Д. Шостаковича (Симфония №2 «Посвящение Октябрю») в создании картины вселенского преобразования действительности под влиянием коммунистических идей. Несмотря на то, что идея «Ein Gespenst geht um in der Welt» во многом определила замысел второй *l'azione scenica*² Л. Ноно «Al gran sole carico d'amore» («Под ярким солнцем полным любви»), в более позднем сочинении основной темой стала не «революция», но «роль женщины в революции».³ Это во многом обусловило «лиризацию» образа политической борьбы. Напротив, в «Ein Gespenst» композитор, не отвлекаясь на частности определённого сюжета (или сюжетов), воплощает стихию революции, объединяющей воедино весь мир.⁴ Этот замысел определяет не только полиязычие вербального текста (в сочинении Ноно использует тексты на четырёх языках: немецком, итальянском, испанском, китайском), но и включение в текст музыкальных памятников революционной борьбы в Германии, Италии, Кубе, Китае. Немаловажно и то, что рефреном всей композиции становится «Интернационал» (на итальянском языке), в самом названии которого отчётливо артикулируется идея единения всех народов, вовлеченных в освободительную борьбу.

Концепция «Ein Gespenst» вызревала постепенно. Её зародыш виден уже в первом ангажированном сочинении композитора – «Эпитафиях Федерико Гарсиа Лорке», где в окончании второй части первой Эпитафии композитор включает цитату песни итальянских коммунистов «*Bandiera rossa*»⁵. То есть уже в первом крупном вокальном сочинении Л.Ноно заметно тяготение к проведению исторических параллелей, типичных для сочинений композитора 1960-1970-х годов. Первоначальная мысль связать воедино революционное движение в России⁶ и освободительную борьбу в Италии и Испании реализовала себя, в конечном итоге, в виде идейной связи итальянской профсоюзной

² *L'azione scenica* (в пер. с ит.яз сценическое действие) – жаровое обозначение для сценических музыкальных композиций, в которых, в отличие от оперы, отсутствует единый сюжет, в действие может одновременно развиваться в нескольких плоскостях. По мнению Ю. Штенцля введение Л. Ноно определения «*l'azione scenica*» позволило композитору расширить привычные рамки оперного жанра: «Ноно рассматривал «*l'azione scenica*» как театр идей, который борется за достойные условия человеческого существования, театр, непосредственно связанный с самой жизнью...» (Stenzl J. La dramaturge musicale de Luigi Nono // Luigi Nono (Livret-programme). Ed. Festival d'Automne à Paris. Paris, 1987. P. 124).

³ Данное уточнение темы оперы принадлежит Ю. Штенцлю в статье «*L'azione scenica und Literaturoper*» // *Muzik-Konzepte*. Hefte 20. Luigi Nono. Juli 1981. S. 50.

⁴ Во многом концепция «Ein Gespenst geht um in der Welt» сближается с замыслом «Соро» Л. Берно в стремлении создать картину единого межнационального сообщества Земли. Однако если для Л. Берно объединяющим нации началом становится сходство нравственных установок бытия, то для Л. Ноно – желание революционного преобразования мира в соответствии с положениями коммунистической доктрины.

⁵ Эта мелодия занимает одно из ключевых мест и в композиции «Ein Gespenst».

⁶ В первоначальной версии «Эпитафий» Л. Ноно планировал использовать текст поэмы В. Маяковского «В.И. Ленин».



борьбы и испанской гражданской войны. Поиск исторических аналогий проявил себя и в последующих сочинениях, одним из которых явилась l'azione scenica «Intolleranza 1960» («Нетерпимость 1960»), где либретто представляет собой своеобразную мозаику, составленную А. Риппелино из фрагментов произведений П. Элюара, Б. Брехта, В. Маяковского, Ю. Фучика, А. Аллега, Ж.П. Сартра и своих собственных. Цель преследуемая авторами состояла в побуждении зрителя к сотворчеству в стремлении находить через сопоставление во многом тождественных политических ситуаций разных лет в Италии, Германии, Франции, России, Алжире то общее, что объединяет разные народы вне зависимости от цвета кожи, вероисповедания и социально-политической ориентации.

В «Ein Gespenst», как и в «Intolleranza 1960» Ноно не прибегает к использованию единого сюжета. Его место занимает генеральная тема, определяющая выбор вербальных и вербально-музыкальных источников. Композитор создаёт лежащие вне линейного развёртывания картины, демонстрирующие не столько последовательное развитие политических событий в разных странах, сколько контрапункт революционных ситуаций, подтверждающих выведенный в качестве заглавия и эпиграфа сочинения тезис из Манифеста коммунистической партии К. Маркса и Ф. Энгельса: «Призрак бродит по миру⁷ – призрак коммунизма». В этом отношении композицию «Ein Gespenst» можно сравнить со старинным ричеркаром, в котором тема-вождь («Интернационал») постоянно контрапунктирует с темами-спутниками, в роли которых выступают песни итальянских («Bandiera rossa»), кубинских («Марш 26 июля») и китайских («Восток – красный») коммунистов. Но обратим внимание, композитор не ограничивается цитированием, его в большей степени интересует ритмическое и фактурное преобразование тем при сохранении узнаваемых интонационных контуров.

В отличие от советских коллег, Л. Ноно не нуждался в официальном одобрении своих музыкальных экспериментов. Скорее наоборот, его сочинения идейно противостояли творчеству его собратьев по Дармштадту⁸, что во многом способствовало закреплению в самосознании Ноно образа бунтаря-революционера, находящегося в ситуации постоянной борьбы за свои идеалы. Если советские композиторы, вплетавшие неизменные «канонические» мелодии в качестве своеобразных *cantus firmus* в музыкальную ткань своих сочинений, были обязаны очень корректно обращаться с

⁷ В тексте К. Маркса и Ф. Энгельса: «Призрак бродит по Европе».

⁸ Как известно, в конце 1950-х годов творческие пути Л. Ноно и других представителей дармштадтской школы (за исключением Б. Мадерна) разошлись, что было связано, прежде всего, с идейными расхождениями, одним из примеров которых является полемика между Л. Ноно и К.Штокхаузена, инициированная острой критикой К. Штокхаузена кантаты «Il canto sospeso» («Прерванная песнь»).



заимствованным материалом, то Л.Ноно имел возможность воспринимать цитируемые мелодии в качестве исходного материала, нуждающегося в активной разработке.

По сути, здесь мы наблюдаем явление во многом сходное с теми, что существовали в советской музыке до начала антиформалистической кампании 1930-х – 1940-х годов. В предгрозовой атмосфере начала XX века идеи революционного преобразования мира оказали влияние не только на политические, но и на эстетические концепции. Революционной по своей сути является идеология авангардизма, «ориентированная на новаторство и характеризующаяся резким неприятием традиции».⁹ Вспомним, о двояком понимании термина авангардизм пишет и А.Н. Дорошевич: «В начале XX века термин «авангардизм» означает радикализм как *политический*, так и прежде всего *эстетический* (курсив мой – А.Р.)».¹⁰ Коммунисты в Италии, в отличие от советских коммунистов, во второй половине XX века находились на периферии политической жизни, точно так же, как и представители итальянского музыкального авангарда в рамках современной им концертной жизни, ориентированной на классическое оперное искусство. Заметим, подобное родство эстетических устремлений и политических амбиций ощущали не только в Италии периода 1950-х, но и в России периода 1910-х –1920-х. Вспомним, что именно авангардисты в России в большинстве своём приветствовали Октябрьскую революцию 1917 года. То есть, говоря словами Т.В. Цареградской «авангард – это феномен художественно-социальный <...> авангардная концепция художественной и эстетической революции всегда тесно связана <...> с программой революции политической».¹¹

Не соединение нового содержания со старыми музыкальными формами при общей консервации ресурсов музыкальной выразительности, но соотнесение революционной тематики с революционно преобразованными средствами музыкального языка – одна из важнейших задач композитора. Во многом ангажированные сочинения Ноно оказываются удивительно близкими музыкальным опытам русских композиторов 1910 –1920-х годов. Сходство творческих решений оказывается настолько поразительным, что вынуждает остановиться на этом феномене более подробно.

Пока не вступили в силу жёсткие требования «народности», «доступности» искусства, свободное волеизъявление отечественного художника, нацеленного на революционное преобразование языка музыки, позволяло ему не только осваивать ещё не находящиеся под запретом сочинения западного авангарда, но и осуществлять

⁹ Коротченко Е. Авангардизм // Социологический словарь / URL: <http://vslovar.ru/slovo/sotziologicheskii-slovar/avangardizm/41324>

¹⁰ Дорошевич А. Авангардизм // Краткая литературная энциклопедия. Том 9. / URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-0242.htm>

¹¹ Цареградская Т. Авангард и нон-авангард: некоторые наблюдения. Рукопись.



оригинальные эксперименты, приближающиеся по своей сути к завоеваниям авангарда второй половины столетия. Если попытаться отыскать параллель феномену Ноно, то мы, пожалуй, найдём его в хоровом творчестве Артура Лурье. В своей кантате «В кумирню золотого сна» (1919) А.Лурье, находясь в рамках модных в 1900 – 1920-х гг. тенденций превращения хора в вокальный оркестр, идёт дальше своих современников, впервые упраздняя единство слоговой структуры слова. Этот приём явился прямым следствием реализации ещё не сформулированной в эти годы техники *Klangfarbenmelodie* в варианте, более последовательно воплощённом в композициях Л. Ноно.

Напомним, что ни А.Шёнберг, ни А.Веберн в вокальных сочинениях так и не пришли к идее слогового расчленения слова. Но если в контексте традиционных фактурных типов Шёнберга для делинеаризации вербального ряда не имелось оснований, то в сочинениях Веберна лишь частично делинеаризованная посредством постоянной смены регистров вокальная линия воспринимается уже неким атавизмом, противопоставленным нелинейной фактурной организации.

А.Лурье, в отличие от А. Шёнберга и А. Веберна, не пытался решать концептуальные вопросы развития музыкального искусства. Его новации связаны не столько с рациональным осмыслением происходящих в общественном сознании изменений, сколько со стихией эксперимента, с поиском, не ограниченным предзаданными рамками. Не находя серьёзных различий между хоровой и симфонической фактурами, композитор чувствовал себя свободным от обязательств искусственного сохранения словесной основы при конструировании совокупности тембровых линий (*см. примеры: 1а и №1б*).

Луиджи Ноно вряд ли был знаком с сочинениями русского композитора, однако он – человек новейшего времени, живший в эпоху парадигмального сдвига от линейной к нелинейной картине мира – на новом этапе осуществил последовательные шаги к делинеаризации музыкальной текстуры сочинения, связанные не столько с приближением хора к симфоническому оркестру, сколько с практическим воспроизведением в композиции концепции онтологической нелинейности пространственно-временного континуума, подготовленной техникой *Klangfarbenmelodie* нововенцев.

Пример 1а (А.Лурье «В кумирню золотого сна» №2 тт. 1 – 3):



Пример 16 (А. Лурье «В кумирню золотого сна» №2 тт.17 – 18):



Восприятие нелинейности как априорной данности бытия лежит в основе всех фактурных процессов «Ein Gespenst». В этом сочинении мы встречаемся с разновидностями организации хоровой текстуры, характерными для сочинений Л.Ноно 1960-1970-х гг. Наиболее распространённым стилем изложения среди них становится *стереомонодия*, характеризующаяся постоянно меняющимся составом унисонов партий, воспроизводящих последовательность тонов горизонтали. Стереомонодия отличается не только участием в её построении различных тембров, но и высокой мобильностью каждого тона, достигаемой посредством тембровой модуляции (у Ноно Klangfarben-Übergang¹²). Этот уникальный склад письма явился следствием последовательного превращения одноголосной линии, оформленной конкретным тембром, в монодию нового типа, представляющую собой целый фактурный пласт с постоянно меняющимся тембровым «содержанием». Отсюда неслучайно подобный фактурный вариант именуется в отечественной музыковедческой литературе «неомонодией»¹³, «новым одноголосием»¹⁴,

¹² Термин Л. Ноно в ст.: «А могло быть иначе...» Интервью с Л. Ноно (Пер. М. Чистяковой) // Слово композитора (по материалам второй половины XX века). Сб. трудов. Вып. 145 / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. С. 83.

¹³ Термин И. Снитковой (Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции. ГМПИ им. Гнесиных. Сборник трудов. Вып.79. М., 1985. С. 58).

¹⁴ Термин Ю. Холопова и В. Ценовой (Холопов Ю. Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993. С. 66).



«мелодической линией высшего порядка»¹⁵. Несмотря на существование вышеперечисленных определений, мы считаем важным ввести собственное обозначение этого явления, содержащее информацию о важном для сочинений Ноно эффекте пространственного перемещения звука, являющемся, по мнению А. Шнитке, одним из следствий Klangfarben-Übergang: «Современная стереофония происходит не только от антифонности, но также и от принципа тембрового модулирования материала, проявившегося в инструментальном мышлении Веберна. Постоянная тембровая перекраска мелодической линии на границах мотивов сопровождалась *неизбежным динамическим стереоэффектом* [курсив мой – А.Р.] – мелодия на ходу меняла окраску, как бы переносясь от одного исполнителя к другому».¹⁶

Истоком стереомонодии в творчестве Ноно явился фрагмент кантаты «Il canto sospeso» (№6а), в котором композитор, отталкиваясь от принципа Klangfarbenmelodie (точнее, как пишет С.В. Пономарёв, Klangfarbenharmonie¹⁷) в понимании Шёнберга, применяет хоровые унисоны, характеризующиеся критическим несоответствием тесситурного напряжения входящих в него партий, что позволяет посредством дифференцированной нюансировки достигать не только изменения окраски звучащего аккорда, но и добиваться хорошо ощутимого перемещения воспроизводимого звука в пространстве (*пример 2*).

Ещё более последовательно стереомонодия воплощена в «Sarà dolce tacere» (1960), партитуру которой предваряет схема размещения исполнителей на сцене, цель которого – достижение необходимых эффектов звучания (*схема 1*). Зеркальное расположение двух вокальных квартетов помогает реализовать слышимое пространственное отражение звучащих тонов даже вне смены тембровой краски (*пример 3*).

Пример 2 (Л. Ноно «Il canto sospeso» № 6а тт.348 – 352):

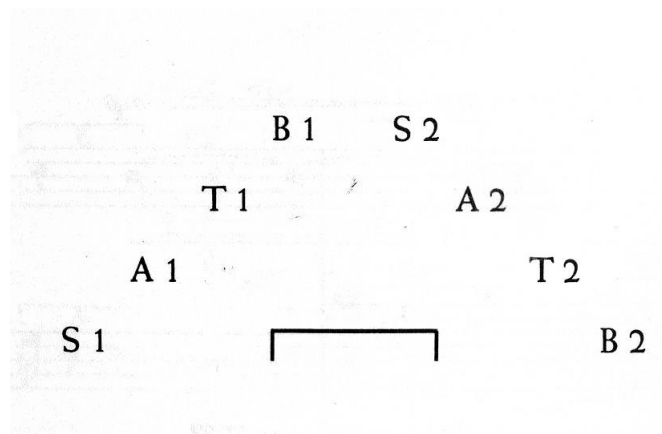
¹⁵ Термин И. Кузнецова (Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. М., 1993. С. 94).

¹⁶ Шнитке А. Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении // Оркестр. Инструменты. Партитура Вып. 1: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 44. М., 2003. С. 190

¹⁷ В своей диссертации «К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении» С.В. Пономарёв, анализируя данную пьесу Шёнберга, вносит, на наш взгляд, правомерное уточнение, говоря не столько о Klangfarbenmelodie (тембровой мелодии), сколько о Klangfarbenharmonie (тембровой гармонии): «На основе техники тембровой мелодии – Klangfarbenmelodie им (*Шёнбергом* – А.Р.) развивается своеобразная техника тембровой гармонии Klangfarbenharmonie (Пономарёв С. К проблеме взаимодействия тембра и формы. Автореферат дис....канд.иск. М., 2011. С.26)



Схема 1 (диспозиция голосов при исполнении «Sarà dolce tacere» Л. Нонно):



Пример 3 (Л. Нонно «Sarà dolce tacere» тт. 26 – 28):



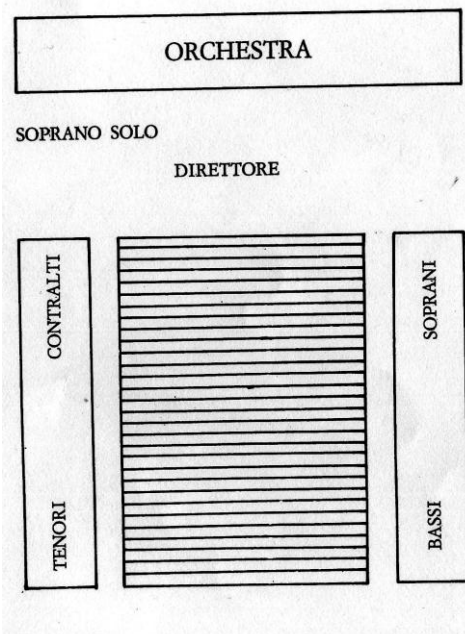
Musical score for measures 26, 27, and 28 of «Ein Gespenst». The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include *b.c.*, *80 ca.*, and *rall.*. The lyrics are: C'É UNA TERRA.

Схема диспозиции исполнителей в «Ein Gespenst» ясно артикулирует идею окружения зрительного зала источниками звука. В отличие от традиционно расположенных на сцене оркестра и солистки, хоровые голоса размещены непосредственно в зале. Обратим внимание на любопытную деталь: композитор размещает вместе средние (тенор и альт) и крайние (сопрано и бас) голоса фактуры, что возможно, связано с приоритетным значением унисона альты и тенора – важнейшем ресурсе Klangfarben-Übergang (схема 2).

Схема 2 (диспозиция музыкантов при исполнении «Ein Gespenst geht um in der Welt» Л. Ноно):



The chorus has to be placed at both sides of the audience on practicables at least 1 m. high.



В «Ein Gespenst» Ноно реализует тот вариант стереомонодии, что будет использоваться им спустя три года в «Al gran sole carico d'amore». Одна музыкальная линия разворачивается одновременно несколькими хоровыми партиями. При этом возникает возможность задержки избранных тонов горизонтали в отдельных партиях. Это создаёт условия для симультанного развёртывания интонационного комплекса, как по горизонтали, так и по вертикали. Данное обстоятельство, с одной стороны, наводит на мысль о воздействии серийного метода на мышление композитора. С другой – представляется важным говорить и о влиянии хоровых партитур Арнольда Шёнберга, с характерным для них поиском нестандартных для западноевропейской музыки тембровых унисонов (тенор-альт, сопрано-тенор).

Использование унисонных ансамблей с принципиальным несоответствием степени tessитурного напряжения входящих в них партий стало одним из отличительных признаков хорового письма Луиджи Ноно. Стереомонодийное соединение в унисоне мужских и женских певческих тембров позволяло композитору не только получать специфическую тембровую краску, но и гибко менять её оттенки, достигая уже упоминавшегося выше эффекта тембровой модуляции. В «Ein Gespenst» посредством стереомонодии композитор воспроизводит типичное для фактуры массовых песен одноголосие в неожиданном тембровом облике, обладающем способностью перманентной изменчивости. По сути, перед нами чрезвычайно мобильная унисонная фактура, в рамках



возможно изменение плотности линии за счёт входа и выхода голосов, а также возникновение островков многоголосия посредством задержки отдельных звуков мелодии, звучащих одновременно с последующим развёртыванием (пример №4).

Пример 4 (Л. Ноно «*Ein Gespenst geht um in der Welt*» mm.37 – 39):

Выскажем одно соображение в связи с тем значением, которое приобретает стереомонодия в опере «Al gran sole carico d'amore». В своей второй l'azione scenica композитор средствами хоровой стереомонодии (квартет сопрано-соло) репрезентирует ряд сценических персонажей (Луиза Мишель, Татьяна Бунке, Деола), в связи с чем Ю. Штенцль делает вывод о влиянии на драматургию оперы Ноно режиссуры Юрия Любимова.¹⁸ На наш взгляд, с не меньшим основанием можно говорить и о влиянии оперного творчества Арнольда Шёнберга. Используя одним из первых ресурсы хорового состава для представления отдельного персонажа (Глас Божий, исходящий из глубин горящего тернового куста), Шёнберг в опере «Моисей и Аарон» предложил не только саму идею деперсонализации, но и отдельные приёмы, которые стали основополагающими и для хорового письма Луиджи Ноно: сочетание традиционного вокального интонирования и манеры *Sprechgesang*, смешение в рамках унисонных ансамблей тембров голосов, принципиально отличающихся друг от друга примарными зонами звучания, распадение слова как прежде неделимой единицы на отдельные слоги в рамках мелодических горизонталей партий и др.

Несмотря на иное текстурное решение (предложенный Ноно в рамках квартета сопрано-соло фактурный вид во многом отличен от того, что делал Шёнберг и его современники), сочинения Ноно и Шёнберга объединяет общая идея – воплощение средствами хоровой фактуры ирреальных образов. Представляя своих героинь,

¹⁸ Юрг Штенцль пишет: «В своих работах в Театре на Таганке Юрий Любимов, ставший впоследствии режиссёром премьеры «Al gran sole carico d'amore», исходил из идей русского театрального авангарда 1920 – 1930 гг. Даже ставя на сцене такие классические сочинения как «Гамлет», он обширно употреблял дробление текста, инициировавшего противопоставления нескольких драматургических планов с возможностью их объединения, коллективное представление одной фигуры – всё то, о чём Ноно писал в своих эссе о «театре идей и театре ситуаций» (Stenzl J. La dramaturge musicale de Luigi Nono // Luigi Nono (Livret-programme). – Paris: Ed. Festival d'Automne à Paris, 1987. P. 126).



итальянский композитор стремился максимально отдалиться от уподобления их обычным людям. Каждый из персонажей, вне зависимости от того, является ли он вымышленным или реальным историческим лицом, превращался в своего рода «святого революции», чьи мысли и чувства, служащие образцом для подражания, стали достоянием всего свободного человечества. В «Ein Gespenst» композитор воплощает ещё не до конца оформленный вариант данной концепции. Тем не менее, и здесь можно увидеть через посредство стереомонодии с участием напряженных политембровых унисонов процесс объективации цитируемых революционных мелодий в гимны нового мироздания, приобретающие в подобном звучании поистине вселенский размах. Обратим внимание и на свободное отношение к ритмической стороне цитируемых песен. При сохранении их узнаваемого интонационного контура, Ноно использует более сложную временную организацию, вызывающую ассоциации с музыкальным наследием сериальной эпохи 1950-х годов. Постоянно варьируя при помощи синкоп метрическую организацию тактов, композитор инициирует константно-напряжённую атаку звука, являющуюся результатом взаимодействия сложного изменчивого ритмического рисунка и сокрытой равномерности основного метра (*примеры: 5а и 5б*).

Пример 5а («Bandiera rossa» – начальные фрагменты куплета и припева):

A - van - ti po - po - lo, al - la - ris - cos - sa Ban - die - ra ros - sa, ban - die - ra ros - sa

Refrain

Ban - die - ra ros - sa la tri - on - fe - ra, Ban - die - ra ros - sa la tri - on - fe - ra.

Пример 5б (Л. Ноно «Ein Gespenst geht um in der Welt» mm. 19 – 21)

Solo.
A - VA - NTI PO - LO

pp BA - NDIE - RA RO - SSA

pp BA - NDIE - RA RO - SSA

LA - RIS - CO - SSA TRI - ON - FE - RA



Важнейшее место в партитуре занимает и гетерофония.¹⁹ В отличие от стереомонодии гетерофония предполагает сосуществование нескольких вариантов одной горизонтали, что может приводить и к образованию сложных сонорных комплексов. Различие фактурной организации подчёркивается и дифференцированной нотацией (см. пример 6 *т.т.* 185 – 187 в сравнении с примерами 4 и 5б). Противопоставляя гетерофонную фактуру стереомонодии, композитор в рамках хоровой партитуры достигает эффекта контраста звучности, призванный заменить тот эффект, что возникал в его ранних сочинениях через сопоставление традиционного интонирования и *Sprechgesang*. Постепенный отказ от *Sprechgesang* был во многом обусловлен характером эволюции хорового стиля Ноно, для которого, начиная с 1956 года, всё большее значение приобретала техника тембровой модуляции. Если в «Эпитафиях Федерико Гарсиа Лорке» Ноно уподоблял хор специфическому ударному инструменту, представляющему в большей степени ритм, но не высотно-определённую интонацию (основным вокальным приёмом в «Эпитафиях» становится *Sprechgesang*), то в последующих сочинениях всё большее значение начинает играть *дление* музыкального звука, создающее условия для перманентного тембрового преобразования. Тем не менее, *Sprechgesang* используется в партитуре «Ein Gespenst», но в рамках сольных, а не хоровых партий. С помощью данного исполнительского приёма композитор озвучивает письма деятелей кубинской революции А. Сантамарии и С. Санчес.

Пример 6 (Л. Ноно «Ein Gespenst geht um in der Welt» *т.т.* 70 – 72):

¹⁹ Сочинения Л. Ноно подтверждают мысль Т.Н. Красниковой о приоритетном значении гетерофонии в сочинениях композиторов XX века: «Гетерофония в ходе исторического развития также проявила удивительную жизнеспособность, сохранив свою первоначальную форму в фольклоре различных регионов земного шара и органично вписавшись в монофункциональные и более сложные многосоставные типы фактуры XX века» (Красникова Т. Фактура в музыке XX века. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 8)



В сравнении с ранними сочинениями композитора среди основных фактурных типов меньшее значение приобрела политембровая монодия, что стало следствием последовательной пуантилизации хоровой ткани в контексте нелинейной парадигмы как основы художественного творчества второй половины XX века. Если обратить внимание на взаимоотношения стереомонодии и политембровой монодии мы увидим, что эти явления на разных этапах реализуют идею Klangfarbenmelodie. Политембровая монодия, типичная для сочинений Ноно первой половины 1950-х годов, связана с расщеплением мелодической линии на ряд участков передаваемых различным группам исполнителей (*пример 7*), что приближает её к экспериментам Веберна в инструментальных опусах.

Пример 7 (Л. Ноно «Liebeslied» mm. 11 – 15):

Стереомонодия, постепенно вытеснившая политембровую монодию, настаивает на постоянной изменчивости через использование унисонных ансамблей с меняющимся числом участников. При этом протяжённость фрагментов горизонтали, исполняемых той или иной исполнительской группой, заметно сокращается по сравнению с политембровой монодией. Может возникать дифференциация ритмического рисунка партий, участвующих в ансамбле, что и позволяет отдельным звукам горизонтали воспроизводиться одновременно. В отношении политембровой монодии в «Ein Gespenst» можно заметить её приближение к стереомонодии. Если, к примеру, в «Liebeslied» Ноно ограничивался проведением отдельных отрезков одной мелодической горизонтали различными партиями, то в «Ein Gespenst» композитор задерживает последние тоны отрезков в совокупности образующих гармонический фон для развёртывания последующих отрезков (*пример 8*). Таким образом, наблюдается типичное для стереомонодии развёртывание основного интонационного комплекса одновременно по горизонтали и по вертикали.



Пример 8 (Л. Ноно «Ein Gespenst geht um in der Welt» mm. 91 – 94):

Сложные стереомоноийные и гетерофонные комплексы в «Ein Gespenst» могут накладываться и друг на друга при одновременном развёртывании нескольких (как правило) двух мелодических горизонталей. Уже в первых тактах «Ein Gespenst» мы наблюдаем создание средствами многократного *divisi* каждой из хоровых партий сложного фактурного комплекса, объединяющего гетерофонные субфактуры сопрано, альты, баса и стереомонодию тенора в рамках одновременного проведения авторской темы «Ein Gespenst» и цитаты песни «Интернационал».

В ряде разделов партитуры возникает видимость традиционной гомофонно-гармонической фактуры, являющей собой более сложный в сравнении с традиционным полифункциональным типом фактуры стиль изложения, где гармонический фон для развёртывания рельефа являет собой гетерофонный склад изложения (*пример 9*).

Новации фактурного устройства «Ein Gespenst» и других ангажированных опусов композитора явились естественным отражением содержания сочинений, связанных с темой *революционного преобразования* человеческого общества. Эксперименты Ноно, в отличие от творческих опытов его коллег не связывались жёсткой регламентацией эстетических канонов соцреализма, что позволило композитору придти к результатам, во многом сопоставимыми с опытами других ведущих представителей новейшей музыки. Так, концепция «Ein Gespenst», представившая грандиозную картину международного



братства, объединённого борьбой за освобождение человека от пут империализма, во многом оказалась близка гуманистической идее, лежащей в основе созданного в эти же годы «Сого» Л. Берно – сочинения, которое, несмотря на принципиально аполитическую позицию его создателя, было инспирировано, по воспоминаниям композитора, впечатлениями от ежегодных международных фестивалей газеты итальянских коммунистов «L'Unita».²⁰

Пример 9 (Л. Ноно «Ein Gespenst geht um in der Welt» mm. 185 – 187):

Вместе с «Al gran sole» «Ein Gespenst» явился «финальным аккордом» ангажированного периода. Однако в отличие от оперы – сочинения, чьё восприятие во многом облегчается наличием сценографии, эту музыкальную фреску постигла печальная участь безвестности. Западные слушатели восприняли её холодно, даже враждебно из-за чётко обозначенной идеологической позиции композитора, советские слушатели, в большинстве своём, так и не узнали о существовании сочинения, что понятно в связи с критическим отношением руководства Союза композиторов к творческому методу Л. Ноно как представителя авангардного искусства. Сочинение, ставшее воплощением упомянутого в начале статьи парадокса Л. Ноно, с 1972 года не исполнялось, почти не

²⁰ Об этом пишет Л.В. Кириллина в кн.: «История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. – М., 2007. С. 323 – 324.



анализировалось в музыковедческих работах, но лишь упоминалось в числе работ ангажированного периода. Вполне возможно, подобная рецепция «Ein Gespenst», в конечном итоге, помогла Ноно преодолеть себя как ангажированного композитора и породить феномен «нового Ноно», в творчестве которого, как пишет Ю. Штенцль, «на место высказываемых с подъёмом убеждений, на место ясно различающихся «да» и «нет» пришли настроения неуверенности, понятие «возможного», многослойность, открытость во все стороны».²¹ В конечном итоге, реализацией своего «Прометея» в 1984 году композитор совершил подлинную музыкальную революцию, создав акустическую концепцию, не имевшую аналогов в предшествующей традиции и инициировавшую эксперименты своих последователей (среди них С. Шаррино, Х. Лахенманн). Однако формулировка и реализация этой концепции была во многом подготовлена сочинениями ангажированного периода. Размышляя о своей первой опере, Ноно, по свидетельству К. Хениус, мечтал о принципиально ином театральном пространстве, нежели том, что представляли современные ему театры. Приводя в пример идеальной сцены Сапро в Сиене, Ноно стоял уже на подступах к сценической реализации будущего «Прометея» - сочинения, для которого специально конструировалась многоуровневая сцена в одном из соборов Венеции²². Данный пример лишний раз подтверждает мысль о том, разделение сочинений на ангажированные и неангажированные – это вопрос, связанный преимущественно с текстовыми источниками, но не с музыкальным текстом. В этой связи вспоминается реплика Ю. Штенцля, относящаяся к началу 1990-х годов: «Кто [в сочинениях Ноно – А.Р.] берёт за основу только вербальные проявления без критического осмысления, окажется в тупике – но не идеологическом тупике Ноно, а в своём собственном».²³

Возможно, сегодня, когда ангажированные сочинения Ноно могут восприниматься вне однозначных идеологических оценок, появился, как пишет Р. Божич, «шанс и у “ангажированных” опусов».²⁴ Обращаясь к этим сочинениям, современные исследователи могут скорректировать своё отношение, наконец, услышав голос композитора, печально констатировавшего: «...мои музыкальные сочинения воспринимались – как в позитивном,

²¹ Цит. по: Власова Н. Струнный квартет: диалоги во времени // Музыкальная академия, 1996. №1. С.56

²² К. Хениус пишет: «...это первое юношеское ощущение будущего стереозвука в дальнейшем чудесным образом развилось и стало реальностью» (Henius C. Arbeitserfahrungen mit Luigi Nono als Interpret und Veranstalter // Die Musik Luigi Nonos / Hrsg. O. Kolleritsch / Studien zur Wertungsforschung. Band 24. – Wien. Graz, 1991. S. 77).

²³ Gligo N. Luigi Nono, ein kämpfender Musiker // Die Musik Luigi Nonos / Hrsg. O. Kolleritsch / Studien zur Wertungsforschung. Band 24. – Wien. Graz: Universal Edition, 1991. S. 111

²⁴ Божич Р. Луиджи Ноно в зеркале времени // Советская музыка, 1991. №7. С.40.

«Публикуется на условиях лицензии Creative Commons Attribution Non-Commercial



так и в негативном плане слишком схематично-идеологически, а мои языковые, стилистические и структуральные стремления оставались недооценёнными».²⁵

²⁵ Цит. по: Чистякова М. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов. Автореферат дис. ... канд. иск. М., 2000. С. 3 – 4