

«Das Floß der Medusa» Х. В. Хенце: к проблеме политического ангажемента в творчестве композитора

А. С. Рыжинский

Российская академия музыки им. Гнесиных,
Российская Федерация, 121069, Москва, ул. Поварская, 30–36

Для цитирования: Рыжинский, Александр. “Das Floß der Medusa” Х. В. Хенце: к проблеме политического ангажемента в творчестве композитора”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 1 (2024): 23–33. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.102>

Статья посвящена одному из наиболее известных сочинений Х. В. Хенце «Das Floß der Medusa» («Плот “Медузы”»), часто рассматриваемому как образец политического ангажемента в творчестве композитора. Основываясь на высказываниях Хенце и его либреттиста Э. Шнабеля, изучении партитуры сочинения, автор статьи приходит к выводу о том, что оратория была признана политическим сочинением во многом в связи с сопутствующими обстоятельствами ее создания и премьеры, но не исходя из изначального замысла и его воплощения. Ряд наблюдений наталкивают автора на мысль об отражении в оратории идей музыки протеста как направления, изобличающего не только фашизм, но и любые формы социального неравенства, насилия над личностью. Изучение особенностей хорового письма «Das Floß der Medusa» выявляет параллели в фактурном устройстве между произведением Хенце и сочинениями Луиджи Ноно 1950-х годов («La victoire de Guernica», «Il canto sospeso», «Intolleranza 1960»). Использование ресурсов политекстовости, оперирование отдельными слогами и фонемами литературного текста, работа с мультязычными вербальными рядами, активное применение диагональной фактуры — все это сближает хоровое творчество двух современников. Вместе с тем в сочинении Хенце нашли отражение и поиски в области вокальной тембрики, характерные и для других участников Летних курсов новой музыки в Дармштадте — применение различных модификаций речевого пения (*Sprechgesang*), новейшие приемы вокальной артикуляции (вокальное тремоло, пролонгация переднеязычной вибранты). Все это в совокупности позволяет говорить об оратории Хенце как одном из наиболее заметных хоровых сочинений конца 1960-х годов.

Ключевые слова: Ханс Вернер Хенце, оратория «Плот “Медузы”», хоровая музыка послевоенного авангарда, политический ангажемент, слово и музыка, хоровая фактура, вокальная тембрика.

Ханс Вернер Хенце — одна из наиболее парадоксальных фигур в истории музыки XX в. Будучи с конца 1940-х годов участником Летних курсов новой музыки в Дармштадте, он к 1953 г. практически полностью разочаровался в идеях послевоенного авангарда и, покинув Дармштадт, более сюда не возвращался. Начав свою деятельность как последователь неоклассицизма, затем композиторов Новой венской школы, он уже в ранних сочинениях активно экспериментировал с соеди-

нением ресурсов различных течений не только академической, но и массовой музыки. Политическая индифферентность Хенце во второй половине 1960-х годов уступила место фазе политического ангажмента, которая продлилась менее десяти лет¹, но оставила настолько заметный след в восприятии его творчества, что до сих пор, как пишет британский музыковед Ч. Олвис, «композитор в большей степени печально известен поддержкой левых марксистских взглядов, нежели своей музыкой» [2, p.233]. Все перечисленное, с одной стороны, очерчивает образ Хенце как своеобразного аутсайдера среди дармштадтского поколения, с другой — учитывая удивительную способность композитора создавать музыку для самой разнообразной публики, привлекает постоянное внимание музыковедов.

В нашей стране Хенце, подобно его итальянскому коллеге Луиджи Ноно, долгое время был известен прежде всего как автор ангажированных сочинений, среди которых исследователи всегда особо выделяли ораторию «Das Floß der Medusa» («Плот “Медузы”», 1968). Премьера оратории в декабре 1968 г. была фактически сорвана, превратившись в политическую манифестацию, организованную социалистическим немецким студенческим союзом (Socialistischer Deutscher Studentbund) во главе с Руди Дучке, с которым Хенце сблизился в это время. Этот факт, как и посвящение оратории погибшему в Боливии в 1967 г. Эрнесто Че Геваре, до сих пор остаются более известными, нежели само сочинение.

Основная цель настоящей статьи — поиск ответа на вопрос, является ли оратория в полном смысле слова ангажированным сочинением или же оно было признано таковым только в связи с сопутствующими обстоятельствами его создания и премьеры. На постановку этого вопроса во многом натолкнуло высказывание либреттиста Эрнста Шнабеля, однажды признавшегося: «Мы с Хансом Вернером Хенце работали над нашим заказом два года. В начале октября 1967 г. либретто было готово и работа над композицией уже завершилась. Именно в этот момент мы узнали о том, что в Боливии погиб партизан, убитый властной системой, которой мир, имеющий совесть, не должен подчиняться, осознавая свою ответственность. <...> Мы не искали этого совпадения, но оно в итоге получилось, нам оставалось только подчиниться: мы посвящаем нашу ораторию *volgare e militare* (народную и военную. — А. Р.) “Плот “Медузы” Эрнесто Че Геваре» [3, S. 53].

В отличие, например, от ангажированных сочинений Ноно, где идеологическая основа заявляла о себе через цитаты соответствующих литературных (работы Ю. Фучика, А. Аллега в «Intolleranza 1960», К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина в «Al gran sole carico d'amore») или музыкальных (песня итальянских коммунистов «Bandiera rossa» в «Эпитафиях Федерико Гарсиа Лорке», «Интернационал» Потье и Дегейтера в «Ein Gespenst geht um in der Welt») источников, сочинение Хенце не содержит соответствующих отсылок. Либреттист оратории опирался прежде всего на описание событий июля 1816 г., изложенных в книге очевидцев трагедии Александра Корреара и Анри Совиньи «Гибель фрегата “Медуза”». Другими литературными источниками стали «Божественная комедия» Данте и «Мысли» Паскаля. Таким образом, ни один из источников прямо не выявляет политической подоплеки сочинения. Однако, как и в случае со знаменитым живописным полотном «La

¹ По словам О. В. Лосевой, «оставшись коммунистом по убеждениям, Хенце-композитор отошел от политического ангажмента в 1973–1975 годах постепенно и на этот раз без всякого шума» [1, с. 122].

Radeau de La Méduse» Теодора Жерико, в отношении оратории Хенце постоянно идет речь о современных сочинении политических мотивах. Если работу Жерико ассоциировали с протестом против «бездеятельности и равнодушия (французского. — А. Р.) правительства» [4, с. 244], то оратория Хенце, по мнению музыковедов, стала откликом не только на убийство Че Гевары, но и на события Вьетнамской войны [5, р. 125]. Один из исследователей творчества Хенце Санг Мьюнг Хан пишет, к примеру, об отождествлении в оратории Хенце образа главного героя (Жана-Шарля) и Че Гевары: «Фигура лидера оставленного плота в сочинении и современный образ партизана слились у Хенце в единую картину борьбы за выживание в Третьем мире» [6, S. 31–2].

Несмотря на то что вербальный и музыкальный ряды оратории не позволяют явно подтвердить вышеприведенные мнения, само обращение к истории «Медузы» отчетливо обозначило произошедшие перемены художественной позиции Хенце. Причин тому, что они совпали именно со второй половиной 1960-х годов, несколько:

- этот период отмечен рядом политических катаклизмов, таких как установление весной 1967 г. в Греции режима «черных полковников», рост радикальных настроений в среде немецкого студенчества после убийства в июне 1967 г. в Берлине студента-пацифиста Бенно Онезорга;
- в 1963 г. ушел из жизни Карл Амадеус Хартманн — один из важнейших авторитетов для Хенце в мире музыки; это трагическое событие повлияло на рост интереса Хенце к тем социалистическим идеям, которые исповедовал его учитель и друг²;
- в 1967 г. были заключены под стражу по политическим причинам его коллеги-композиторы — Микис Теодоракис в Греции и Исан Юн в Южной Корее.

Именно в эти годы Хенце, отталкиваясь от понятия *poesia impura* П. Неруды [8, р. 5], формулирует концепцию *musica impura*, преследующую своей целью, по словам Р. Тупа, создание музыки, «стиль которой намеренно неоднороден, поскольку разные стили необходимы для отражения разных социальных слоев или различных идеологий» [9, р. 473]. Отметим здесь, что уже в конце 1940 — начале 1950-х годов Хенце тяготел к эклектике, противопоставляя свои сочинения, в которых сочетались додекафонная техника и тональное мышление, творчеству таких активных пуристов, как Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез. По словам И. Брокмайера, «то, что ранней юности задумал Хенце, — это открытая плюралистическая звуковая Вселенная. В ней слои музыкальных материалов из разных времен и миров пересекаются с техникой авангарда и обогащают друг друга в столь же разомкнутом воображении и аффективном пространстве — нашем музыкальном сознании. Это эстетика, которая не только не отходит от исторической глубины европейской музыки и ее культурных ценностей, а также от вездесущего опыта этой глубины в нашем современном сознании, но и использует его как важный ресурс для ее (европейской музыки. — А. Р.) новых конструкций» [10, S. 11].

Можно, таким образом, понимать *musica impura* Хенце как оппозицию принципу *pure art*, воцарившемуся в послевоенном музыкальном искусстве. И даже если в отношении музыки таких деятелей авангарда, как Я. Ксенакис, мы встречаем высказывания о том, что «его (Ксенакиса. — А. Р.) музыка в общем далека от какой-

² Подробнее об этом см.: [7].

либо формализации» [11, p. VI], то, безусловно, с еще с большим основанием следует говорить об этом в отношении хоровых пьес Хенце, тем более что и сам композитор подчеркивал, его музыка «не хочет быть абстрактной, она не хочет быть чистой, она запятнана слабостями, недостатками и несовершенствами» [12, S. 205].

Концепция *musica impura* повлияла и на работу композитора со словом. В отличие от своих коллег по Дармштадту — Дьёрдя Лигети и Маурисио Кагеля, чьи идеи, как откровенно утверждал автор «Das Floß der Medusa», ему были совершенно не интересны³, Хенце оставался весьма традиционным в вопросах взаимодействия словесного и музыкального рядов, стремясь сделать слово в своих сочинениях максимально понятным. Как правило, композитор ограничивался небольшим числом источников либретто и избегал полиязычия вербальной основы. Пожалуй, в этом отношении «Das Floß der Medusa» стоит несколько особняком в творчестве композитора: здесь мы встречаемся и с разнообразием литературных источников, и с одновременным применением словесных рядов на немецком и итальянском языках⁴.

Однако, сравнивая применение полиязычной основы в творчестве Хенце и, например, Ноно, мы понимаем, что в отличие от типичного для многих сочинений итальянского композитора феномена взаимодействия семантической и фонетической сторон вербального текста [15, с. 46], целью Хенце в данном случае является акцент на идее противопоставления двух миров — мира живых и мира мертвых: мир живых экспонируется германоязычным текстом либретто Шнабеля, мир мертвых — фрагментами оригинального текста «La Divina Commedia» Данте.

Возвращаясь к анализу истоков оратории Хенце, отметим следующие влияния:

- партия чтеца Шарона, повествующего об основных событиях, отсылает к опыту Игоря Стравинского (опера-оратория «Oedipus Rex», 1927) и Арнольда Шёнберга («A Survivor from Warsaw», 1949);

- роль Мадам Смерть заимствована из фильма Жана Кокто «Орфей» (1950);

- общая композиция сцены с разделением ее на две части — мир мертвых (по правую руку Шарона) и мир живых (по левую руку Шарона) — вызывает устойчивые ассоциации с знаменитой фреской Микеланджело «Страшный суд», в которой по левую руку от Христа изображены мучающиеся грешники, а по правую руку — блаженные праведники. В отношении последнего влияния следует сказать, что подобная квазирелигиозная подоплека сочинения дополнительно усиливается включением текстов «Божественной комедии» для партий хора мертвых.

Сценическое многомирие оратории Хенце отсылает и к опыту современника Хенце — Бенджамина Бриттена, «Военный реквием» (1961–1962), сюжет которого основан на взаимодействии трех драматургических планов — *земного (военного)*, *воплощаемого ресурсами солистов (баритон, тенор)* и *камерного оркестра, небесного*,

³ Хенце: «Это прозвучит грубо, но я никогда не интересовался этими авторами (М. Кагелем и Д. Лигети. — А. Р.). Как бы ни было важно их творчество» [13, S. 274].

⁴ Об исключительном положении оратории в хоровом наследии Хенце в отношении формирования текстовой основы мы уже писали раньше: «За исключением “Das Floß der Medusa” (“Плот Медузы”, 1968 г.) практически все сочинения созданы либо на фрагменты отдельных классических или современных литературных произведений, либо на специально подготовленные для композитора тексты (например, цикл “Moralities”, либретто которого было написано У.Х. Оденем для Хенце на основе басен Эзопа, или латинский текст “Elogium musicum”, созданный для композитора профессором-латинистом Ф. Серпой)» [14, с. 48].

использующего звучание хора мальчиков в сопровождении органа, и *ритуального*, корреспондирующего с этими двумя планами, в исполнении смешанного хора, солистов и оркестра. Сходство партитур Хенце и Бриттена состоит и в использовании иноязычных вербальных рядов, подчеркивающих различие миров. Если Бриттен сопоставляет звучание английского (У. Оуэн) языка и латыни (литургический текст), то Хенце использует контраст немецкой (Шнабель) и итальянской (Данте) фонетики. Отметим здесь, что опыты Бриттена и Хенце 1960-х годов оказали влияние и на развитие хоровой композиции в следующем десятилетии. К примеру, Лючано Берико в своей грандиозной композиции «Coro» («Хор», 1975–1976) вводит тексты на шести языках (иврит, английский, немецкий, французский, испанский, итальянский), которые в этой композиции символизируют не разделение миров (в данном случае — народов), а, напротив, их единение. Подобно Хенце, Берико использует для воплощения своей идеи и размещение музыкантов на сцене: голоса и музыкальные инструменты со сходным звуковысотным диапазоном размещаются дуэтами (например, басы-вокалисты объединяются с контрабасами, тромбонами или фаготами, тенора-вокалисты — с валторнами, трубами, виолончелями и т. д.). По мысли Берико дуэты вокалистов и инструменталистов должны размещаться на платформах разной высоты, чтобы «певцы и инструменталисты были видны аудитории» [16, р. 1].

Говоря о хоровом письме оратории, отметим, что это сочинение явилось, пожалуй, наиболее новаторским в наследии композитора. Здесь использованы приемы, уже получившие распространение в предшествующих работах, и новые, вдохновленные в том числе и опытом дармштадтских коллег. Первое, на что обращает внимание хоровая партитура «Das Floß der Medusa», — работа с литературным текстом. Наряду с отмеченным выше параллельным развертыванием вербальных рядов на разных языках (итальянский и немецкий) получают распространение и приемы фонемной композиции. Однако, в отличие от опытов с абстрактными фонемными рядами Кагеля и Лигети, композитор здесь фактически следует за Ноно, осуществившим разделение словесного текста не только на слоги («Il canto sospeso», 1955–1956), но и на отдельные фонемы («Cori di Didone», 1958). Отличие Хенце от Ноно состоит в том, что хоровые партии, сопровождая партию солиста или чтеца, где литературный текст представлен в традиционном линейном развертывании, акцентируют внимание на его фонической стороне через воспроизведение отдельных гласных или согласных звуков (рис. 1).

В оратории мы встречаемся и с эпизодическим использованием приемов фонемной композиции, имеющих весьма конкретное «прикладное» значение. По мнению П. Петерсена, внедрение фонемных секций объясняется тем, что «у умирающих и отчасти и у тех, кто еще жив, наблюдается потеря артикуляционной способности» [3, S. 62]. Также фонемные секции — это отголосок первоначальной идеи Шнабеля представить мир мертвых через воспроизведение абстрактных рядов фонем: «Для этих мертвецов мы хотели сначала изобрести синтетический язык или смесь слов и фраз из нескольких иностранных языков, но опасения, что совершенно бессмысленный язык опустошит, лишит человечности хоровое пение, привели меня к другому решению. <...> Поиск привел меня к “Божественной комедии” Данте — к чистому языку мертвого царства» [3, S. 56].

Работа с итальянскими текстами — то, что роднит ораторию с кантатами, написанными Хенце в начале 1960-х годов в Италии, — «Novae de infinito laudes» («Новые

Charon

Wen - de - kreis des Krebs - ses, pas - siert Cap Blanc und Port E - tienne,
Crosses the Tropic of Can - cer, passers Cap Blanc and Port E - tienne,

Voci bianche

S. *sf* Krrr k t *f*

C. *p* K k b b

Coro

T.

B. *f* t

Рис. 1. Хенце Х. В. «Das Floß der Medusa». № 4. Такты 164–167

похвалы бесконечному», 1962) и «Cantata della fiaba estrema» («Кантата о последней сказке», 1963). Кроме того, итальянские кантаты с «Das Floß der Medusa» сближают и интерес к формированию фактурных диагоналей, получивших распространение не только в сочинениях Арнольда Шёнберга и Луиджи Даллапикколы, но и в раннем хоровом творчестве его коллег по Дармштадту — Штокхаузена («Chöre für Doris», 1950) и Ноно («Liebeslied», 1954). Последовательное вхождение голосов в состав аккорда, аналогичное тому, что применил Шёнберг в начале заключительного хора оратории «Gurre-Lieder», впервые использованное в кантате «Novae de infinito laudes», активно применяется и в оратории в совокупности с дополнительными выразительными приемами. Так, в начале № 13 «Appell unter dem Monde» (такты. 1–5) композитор применяет красочный эффект — в окончании хоровой диагонали певцы хора внезапно закрывают рот, не прекращая интонирование звуков аккорда (рис. 2). Подобные фактурные диагонали мы можем видеть и в сочинениях Ноно, что говорит не столько о влиянии хорового письма Ноно на сочинения Хенце, сколько о едином фундаменте хоровых сочинений двух мастеров — технике *Klangfarbenmelodie*, предполагающей возможность построения интонационной линии соединением отрезков, оформленных различными тембрами.

Вокальная тембрика «Das Floß der Medusa» сближает ораторию с наиболее радикальными сочинениями композиторов послевоенного авангарда. Среди основных артикуляционных приемов выделим: свист (Штокхаузен, «Momente», 1962 (кёльнская версия), 1965 (донаушенгенская); «Stimmung», 1968), вокальное тремоло, подобное приему *nota ribattuta* в оперных сочинениях первой половины XVII в. (Берио, «Epifanie», 1960–1963), пролонгация переднеязычной вибранты (Кальель, «Anagrama», 1958; «Hallelujah», 1967; Лигети, «Aventures», 1962).

On Child:
Ein Kind:

La lu-na, quasi a mezza not-te tar-da

sub.bocca chiusa

Рис. 2. Хенце X. В. «Das Floß der Medusa». № 13. Такты 1–5

Активно задействованы Хенце и ресурсы речевого пения в трех основных модификациях: а) ритмизованная декламация, уже применявшаяся в сочинениях Хенце, начиная с «Chor gefangener Trojer» (1948); б) речевое пение с примерным указанием интонации, подобное тому, что применялось в сочинениях Шёнберга 1930-х годов (например, хоровые фрагменты оперы «Moses und Aron»); в) речевое пение с детальным указанием звуковысотности, наиболее сходное с первоначальной версией *Sprechgesang* Шёнберга («Pierrot Lunaire», «Die glückliche Hand»). Обратим внимание на то, что две последние модификации *Sprechgesang* впервые заявили о себе именно в оратории «Das Floß der Medusa».

Усложнение хоровой партитуры приемами, получившими распространение в авангардных композициях 1950–1960-х годов или берущими начало в экспериментах композиторов Новой венской школы, использование полиязычных вербальных рядов, ярко выраженное гуманистическое содержание — все это макси-

мально сближает ораторию Хенце с сочинениями Ноно, созданными в 1950-х — начале 1960-х годов («La victoire de Guernica», «Il canto sospeso», «Intolleranza 1960»). Но можно ли назвать ораторию Хенце ангажированным сочинением, подобным вышеназванным опусам Ноно, учитывая, что в сочинении нет явных отсылок к антифашистской или даже коммунистической идеологии? Скорее следует говорить об отражении в «Das Floß der Medusa» идей музыки протеста, понимаемой предельно широко — не только как направления, обличающего ужасы фашизма, но как искусства, протестующего против социального неравенства, против насилия над личностью. В этом отношении творчество Хенце, однажды заметившего, что «социальные противоречия невозможно устранить с помощью искусства, но их можно проанализировать и продемонстрировать» [17, S. 124], удивительно монолитно, будучи глубоко гуманистическим по своей природе. Приведем одно из высказываний композитора, свидетельствующих о глубоких переживаниях Хенце перед лицом царящей в окружающем его мире несправедливости: «...наступили 60-е годы, время, когда разгорелась вьетнамская война и все более ширилось движение против нее. <...> Я все чаще задавал себе вопрос о своей роли, о своей функции в этой действительности, в эту изменчивую эпоху конфликтов, возникающего нового общества. Что я делал? Кем я был? Что я мог сделать? Что могла исправить музыка? В Нью-Йорке меня потрясла судьба черных — в сочинении, названном «Король Гарлема» и написанном в 1979 году, я возвращаюсь к этому потрясению, — а я увидел в жизни моих чернокожих друзей горечь и позор, возмущившие меня, я страдал вместе с ними и за них, и я не знал, что я должен делать» [18, с. 153]. Более лаконично свою позицию Хенце выразил в интервью Йену Страсфогелю в 1986 г.: «Моя музыка — на стороне тех, кто страдает» [19, S. 199].

Именно это острое восприятие происходящих событий и повлияло на приход Хенце к подлинному политическому ангажементу и к последующей деятельности в составе Коммунистической партии Германии. Таким образом, можно говорить о том, что «Das Floß der Medusa» не открывает, а скорее предвосхищает ангажированный период творчества Хенце. Подобно Ноно, продолжившему в 1950-е годы линию антифашистской музыки Даллапикколы («Canti di progionia») и Шёнберга («A Survivor from Warsaw»), Хенце в своей оратории продолжает развивать социальную линию, идущую от его «Boulevard Solitude» («Бульвар Одиночество», 1952) и «König Hirsch» («Король-олень», 1956). Но политическая акция, помешавшая премьере сочинения и не имевшая прямого отношения ни к сюжету сочинения, ни к его музыке, обозначила для критически воспринимавшей творчество Хенце публики начало политического этапа его творчества, чем в определенной степени подтолкнула и композитора к созданию подлинно ангажированных сочинений, таких как Симфония № 6 или «We Come to the River», где, как пишет П. Гриффитс, композитор «подтвердил свой союз с социализмом через включение в тщательно проработанную полифоническую ткань цитат из вьетнамских и греческих песен протеста» [20, р. 193]. Однако если сегодня состоится очередное исполнение оратории «Das Floß der Medusa», вряд ли слушатель будет воспринимать эту музыку как политически ангажированную, разве что подобное восприятие будет продиктовано посвящением Че Геваре, о чем мимоходом будет сказано в концертной программке.

Литература

1. Лосева, Ольга. “Ханс Вернер Хенце”. В изд. *XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы*, под ред. Марка Арановского и А. Баевой, 96–131. М.: Музыка, 1995, вып. 1.
2. Alwes, Chester. *A History of Western Choral Music*. 2 vols. New York: Oxford University Press, 2016, vol. 2.
3. Petersen, Peter. “Das Floß der ‘Medusa’ von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption”. In *Hans Werner Henze — Musik und Sprache*, hrsg. von Ulrich Tadday, 51–79. Berlin: Edition Text + Kritik, 2006. (Musik-Konzepte, 132).
4. Корнилова, Елена. “Крушение французского фрегата ‘Медуза’ как факт, заложенный в основание мифа Нового времени”. В изд. *Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию А. Н. Таганова*, под ред. О. Анциферова, Ю. Цветкова и П. Николаева, 240–9. Иваново: Иванов. гос. ун-т, 2010.
5. Efthimiou, Charris. “Hans Werner Henze’s ‘False’ Echoes from his Oratorio *The Raft of the Medusa* (1968): A Music — Analytical Approach”. *Lithuanian Musicology* 21 (2020): 124–39.
6. Sang Myung, Han. “Action Music. Das Konzept der musik-theatralischen Kompositionen von Hans Werner Henze 1966–1976”. PhD diss., Freien Universität Berlin, 2009.
7. Heister, Hans-Werner. “Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze”. In *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen, 215–29. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 20).
8. Neruda, Pablo. “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía*, no. 1 (1935): 5.
9. Toop, Richard. “Expanding horizons: the international avant-garde, 1962–1975”. *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, eds Nicholas Cook and Anthony Pople, 453–77. New York: Cambridge University Press, 2004.
10. Brockmeier, Jens. “Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze”. In *Hans Werner Henze — Musik und Sprache*, hrsg. von Ulrich Tadday, 5–25. Berlin: Edition Text + Kritik, 2006. (Musik-Konzepte, 132).
11. Nakipbekova, Alfia. “Introduction”. In *Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy*, ed. by Alfia Nakipbekova, V–XIII. Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019.
12. Scheit, Gerhard. “Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze”. In *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg– 28. bis 30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen, 205–14. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 20).
13. Rosteck, Jens. *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen*. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009.
14. Рыжинский, Александр. “Хоровая музыка в творчестве Ханца Вернера Хенце”. *Проблемы музыкальной науки* 42, no. 1 (2021): 46–60. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.046-060>
15. Ноно, Луджи, пер. М. Чистякова. “Текст — Музыка — Пение”. В сб. *Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных: Слово композитора (по м-лам втор. пол. XX в.)*, 36–50. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2001, вып. 145.
16. Berio, Luciano. *Coro: score*. Wien: Universal Edition, 1976.
17. Flammer, Ernst. *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1981.
18. Хенце, Ханс Вернер. “Трудно быть западноевропейским композитором: новая музыка между изоляцией и ангажементом (из беседы Хуберга Колланда с Х.В.Хенце, 1980 г.)”. В изд. *XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы*, под ред. Марка Арановского и А. Баевой, 132–56. М.: Музыка, 1995, вып. 1.
19. Floros, Constantin. “Und immer wieder für eine bessere Welt. Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze”. In *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen, 195–202. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 20).
20. Griffiths, Paul. *Modern music and after*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2010.

Статья поступила в редакцию 10 сентября 2023 г.;
рекомендована к печати 3 ноября 2023 г.

Контактная информация:

Рыжинский Александр Сергеевич — д-р искусствоведения, проф.; Loring@list.ru

“Das Floß der Medusa”: About Problem of Henze’s Political Engagement

A. S. Ryzhinskii

Gnesin Russian Academy of Music,
30–36, ul. Povarskaya, Moscow, 121069, Russian Federation

For citation: Ryzhinskii, Aleksandr. “Das Floß der Medusa’: About Problem of Henze’s Political Engagement”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 1 (2024): 23–33.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.102> (In Russian)

The article is devoted to one of the most famous works of H. W. Henze “Das Floß der Medusa” (“The Raft of Medusa”), often seen as an example of Henze’s political engagement. The author of the article concludes that the oratorio was recognized as a political composition in large part due to the accompanying circumstances of its creation and premiere, but not based on the original idea and its realisation. The author demonstrate “Das Floß der Medusa” like a example of the protest music as a direction that exposes not only fascism, but also any form of social inequality, violence against the person. The study of the features of choral style of “Das Floß der Medusa” reveals parallels in the textural structure between Henze’s oratorio and Nono’s works of the 1950s (“La victoire de Guernica”, “Il canto sospeso”, “Intolleranza 1960”). The use of political text resources, the operation of individual syllables and phonemes of a literary text, work with multilingual verbal rows, the active use of diagonal texture — all this brings together the choral works of two contemporaries. At the same time, Henze’s composition also reflected the searches in the field of vocal timbre, characteristic of other composers of Darmstadt Summer Course — the use of various modifications of speech singing (*Sprechgesang*), the latest techniques of vocal articulation (vocal tremolo, prolongation of the anterolingual vibrant). All this together allows us to talk about Henze’s oratorio as one of the most peculiar choral compositions of the late 1960s.

Keywords: Hans Werner Henze, oratorio “Das Floß der Medusa”, choral music of post-war avant-garde, political engagement, word and music, choral texture, vocal timbres.

References

1. Loseva, Olga. “Hans Werner Henze”. In *XX vek. Zarubezhnaia muzyka. Ocherki i dokumenty*, eds Mark Aranovskii and A. Baeva, 96–131. Moscow: Muzyka Publ., 1995, iss. 1. (In Russian)
2. Alwes, Chester. *A History of Western Choral Music*. 2 vols. New York: Oxford University Press, 2016, vol. 2.
3. Petersen, Peter. “Das Floß der ‘Medusa’ von Henze und Schnabel. Ein Kunstwerk im Schatten seiner Rezeption”. In *Hans Werner Henze — Musik und Sprache*, hrsg. von Ulrich Tadday, 51–79. Berlin: Edition Text + Kritik, 2006. (Musik-Konzepte, 132).
4. Kornilova, Elena. “The shipwreck of the French frigate Medusa as a fact at the foundation of New Age myth”. In *Frantsuzskii aktsent v mirovoi kul'ture: k 60-letiiu A. N. Taganova*, eds O. Antsiferov, Iu. Tsvetkov and P. Nikolaev, 240–9. Ivanovo: Ivanovskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2010. (In Russian)
5. Efthimiou, Charris. “Hans Werner Henze’s ‘False’ Echoes from his Oratorio ‘The Raft of the Medusa’ (1968): A Music — Analytical Approach”. *Lithuanian Musicology* 21 (2020): 124–39.
6. Sang Myung, Han. “Action Music. Das Konzept der musik-theatralischen Kompositionen von Hans Werner Henze 1966–1976”. PhD diss., Freien Universität Berlin, 2009.
7. Heister, Hans-Werner. “Zur Bedeutung Karl Amadeus Hartmanns für Hans Werner Henze”. In *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen, 215–29. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 20).
8. Neruda, Pablo. “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo verde para la poesía*, no. 1 (1935): 5.
9. Toop, Richard. “Expanding horizons: The international avant-garde, 1962–1975”. *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, eds Nicholas Cook and Anthony Pople, 453–77. New York: Cambridge University Press, 2004.

10. Brockmeier, Jens. "Eine Sprache in harter Währung. Die Idee musikalischer Sprachlichkeit bei Hans Werner Henze". In *Hans Werner Henze — Musik und Sprache*, hrsg. von Ulrich Tadday, 5–25. Berlin: Edition Text + Kritik, 2006. (Musik-Konzepte, 132).
11. Nakipbekova, Alfia. "Introduction". In *Exploring Xenakis: Performance, Practice, Philosophy*, ed. by Alfia Nakipbekova, V–XIII. Wilmington, Delaware: Vernon Press, 2019.
12. Scheit, Gerhard. "Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des ästhetischen bei Hans Werner Henze". In *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg– 28. bis 30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen, 205–14. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 20).
13. Rosteck, Jens. *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen*. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH, 2009.
14. Ryzhinskii, Aleksandr. "Choral Music in the Works of Hans Werner Henze". *Problemy muzykal'noi nauki* 42, no. 1 (2021): 46–60. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.046-060> (In Russian)
15. Nono, Luigi, transl. by M. Chistjakova. "Text — Music — Singing". In *Trudy Gosudarstvennogo muzykal'no-pedagogicheskogo instituta imeni Gnesinykh: Slovo kompozitora (po materialam vtoroi poloviny XX veka)*, 36–50. Moscow: Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh Publ., 2001, iss. 145. (In Russian)
16. Berio, Luciano. *Coro: score*. Wien: Universal Edition, 1976.
17. Flammer, Ernst. *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1981.
18. Henze, Hans Werner. "It's hard to be a Western European composer: new music between isolation and engagement (from a conversation between Hubert Colland and H. W. Henze, 1980)". In *XX vek. Zarubezhnaia muzyka. Ocherki i dokumenty*, eds Mark Aranovskii, and A. Baeva, 132–56. Moscow: Muzyka Publ., 1995, iss. 1. (In Russian)
19. Floros, Constantin. "Und immer wieder für eine bessere Welt. Annäherungen an den Komponisten Hans Werner Henze". In *Hans Werner Henze. Die Vorträge des internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg: 28–30. Juni 2001*, hrsg. von Peter Petersen, 195–202. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2003. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 20).
20. Griffiths, Paul. *Modern music and after*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 2010.

Received: September 10, 2023

Accepted: November 3, 2023

Author's information:

Aleksandr S. Ryzhinskii — Dr. Habil. in Arts, Professor; Loring@list.ru