

«Новая вокальная сложность»: фактурная и тембровая организация хоровых сочинений Б. Фернихоу

А. С. Рыжинский

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

Для цитирования: Рыжинский, Александр. «Новая вокальная сложность»: фактурная и тембровая организация хоровых сочинений Б. Фернихоу. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 15, no. 1 (2025): 23–37. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2025.102>

В центре внимания исследователя — хоровое творчество выдающегося британского композитора Брайана Фернихоу (р. 1943). При сравнительно небольших размерах каждое сочинение композитора являет собой уникальный образец хорового письма, являющийся подлинной энциклопедией основных приемов вокального исполнительства XX в. и ставящий перед исполнителем чрезвычайно сложные задачи. Первое хоровое сочинение Фернихоу “Missa brevis” соединяет тембровые эксперименты Шёнберга (сочетание Sprechgesang и традиционного пения, оперирование ансамблями голосов с контрастным уровнем тесситурного напряжения) с временными и тембро-фактурными идеями послевоенного авангарда, среди которых и приемы пространственной композиции Штокхаузена, и диагональная фактура Ноно, и оперирование разновидностями вокальной эмиссии Булеза. Отдельные приемы Фернихоу подлинно новаторские. Один из них — политемповые наложения сонорных пластов фактуры, которые в последующие десятилетия станут характерны и для сочинений Штокхаузена, Холлигера, Лигети. “Time and Motion Study III” — второе хоровое сочинение композитора — становится одним из наиболее известных сегодня воплощений идеи фонемной композиции. Сочинение предъявляет к певцам экстраординарные требования, касающиеся не только элементарного интонирования, но и владения практически всей палитрой артикуляционных приемов, существовавших в момент создания партитуры. Отдельное внимание в статье уделено изучению хоровых частей музыкально-драматического действия Фернихоу “Shadowtime”, соединяющих в себе опыт музыкально-литературной (“Missa brevis”) и фонемной (“Time and Motion Study III”) композиций. Подобно предшествующим хоровым сочинениям Фернихоу, здесь представлены тембро-фактурные приемы, относящиеся к основополагающим для сочинений второй половины XX в., и в то же время ярко заявляет о себе индивидуальность автора в стремлении к максимальной артикуляционной детализации каждого звука в условиях тончайшей нюансировки и практически полного отсутствия визуального ряда, тем более удивительного для музыкально-драматического сочинения. В этом автор статьи видит взаимосвязь “Shadowtime” с поздним творчеством Луиджи Ноно, пропагандирующим сосредоточение на музыкальном звуке как таковом, стремление к неустанному поиску нового, отказу от привычного и рутинного, к выходу за пределы своих профессиональных возможностей.

Ключевые слова: Фернихоу, Ноно, Штокхаузен, Булез, Кагель, хоровая фактура, тембрика, музыка и слово, фонемная композиция.

Творчество выдающегося британского композитора Брайана Фернихоу на протяжении последних сорока лет постоянно находится в центре внимания зарубежных и отечественных музыковедов. Исследователи обращаются как к отдельным опусам мастера, так и к общим вопросам изучения наследия Фернихоу, его музыкально-технической и эстетической сторон. При этом областью творчества композитора, о которой сегодня существуют только отдельные разрозненные сведения, остается хоровая музыка. С одной стороны, хоровых опусов Фернихоу сравнительно немного, с другой — особенности трактовки хора и вокальных голосов в этих сочинениях настолько оригинальны, что заслуживают отдельного рассмотрения в свете вопроса об общих тенденциях эволюции хорового письма в XX в.

Исходя из этого, целью настоящей статьи является изучение особенностей фактурной и тембровой организации хоровых сочинений Брайана Фернихоу в контексте развития западноевропейской хоровой композиции прошлого столетия. Материалом для нашего исследования будут служить два самостоятельных хоровых сочинения композитора — “*Missa brevis*” для 12-голосного хора (1969), “*Time and Motion Study III*” для 16-голосного хора, ударных и электроники (1974), а также хоровая музыка, вошедшая в состав музыкально-драматического действия “*Shadowtime*” (1999–2004).

Самобытность композитора ярко заявляет о себе уже в первом сочинении Фернихоу — “*Missa brevis*”. Отталкиваясь от тембровых экспериментов Шёнберга (сочетание *Sprechgesang* и традиционного пения, оперирование ансамблями голосов с контрастным уровнем тесситурного напряжения) в совокупности с временными и фактурными идеями послевоенного авангарда, Фернихоу создает свой особый хоровой стиль, сочетающий остро-диссонантную хроматику, сложную метроритмическую основу и необычные тембровые решения вокальной партитуры. Выбирая любимый Шёнбергом 12-голосный смешанный состав хора, Фернихоу, в отличие от главы новой венской школы, предпочитает делить его не на две, а на три части, организуя взаимодействие трех 4-голосных смешанных составов. В этом можно усмотреть, с одной стороны, связь с традициями британской хоровой музыки со столь типичными для нее пространственными эффектами антифонной фактуры, с другой — интерес Фернихоу к творчеству композиторов второй волны авангарда, в частности к стереоэффектам сочинений Карлхайнца Штокхаузена 1950–1960-х годов. В одном из интервью Фернихоу признался, что “*Gruppen*” для трех оркестров (1955–1957) стало первым сочинением немецкого композитора, которое Фернихоу слышал по радио и запись которого хранил всю жизнь [1, p. 226].

Анализ способов звукоизвлечения, применяемых в партитуре “*Missa brevis*”, позволяет предположить в качестве возможных истоков хорового стиля Фернихоу и кантаты Пьера Булеза, особенно “*Le visage nuptial*”, во второй редакции которой (1951–1952) предложены четыре основных варианта звукоизвлечения, или, оперируя терминологией Булеза, четыре вида «вокальной эмиссии»¹: а) речевое интонирование, неопределенное по высоте; б) речевое интонирование с выписанной (нотами) интонацией; в) речевое пение, предполагающее атаку звука точно на указанной высоте с последующим превращением звука из вокального в речевой; г) пение с придыхательной атакой, напоминающее *flautando* струнных инструмен-

¹ О феномене вокальной эмиссии Булеза подробнее см.: [2, с. 25].

тов. У Фернихоу мы находим три из указанных четырех видов вокального звукоизвлечения², включая и довольно экзотический четвертый вид, предполагающий преобладание в фонации слышимого избыточного выдоха над непосредственным интонированием. Любопытно, что спустя несколько лет дифференциацию объема выдыхаемого воздуха Фернихоу использует и в своем знаменитом флейтовом сочинении “Unity Capsule” (1973–1976).

Вместе с тем дифференциация способов вокального звукоизвлечения могла быть почерпнута Фернихоу и непосредственно у Арнольда Шёнберга, который не только активно смешивал речевое и традиционное вокальное интонирование, но и саму технику *Sprechgesang* воспринимал по-разному в ранний и поздний периоды ее применения. К примеру, если в “Die glückliche Hand” (1909–1913) реплики *Sprechgesang* предельно дифференцированы по звуковысотности, то в поздних работах, таких, например, как “De profundis” (1950), Шёнберг ограничивается фактической ритмизованной речитацией. Заметим, что у Фернихоу в “Missa brevis” присутствуют обе версии *Sprechgesang* Шёнберга, воспринимаемые в качестве двух самостоятельных приемов. В пользу предположения об ориентации партитуры Фернихоу на ранние атональные опыты Шёнберга свидетельствует и нотная запись интонационно детализированного *Sprechgesang* в “Missa brevis”: как и в “Die glückliche Hand”, линии речевых голосов здесь выписаны особыми нотными знаками — с крестами на штилях³.

Помимо применения *Sprechgesang* связь первой хоровой партитуры Фернихоу с опусами Шёнберга заметна и на примере других тембровых и фактурных решений. Так, в “Missa brevis” находит свое продолжение оперирование искусственными ансамблями хоровых партий, характеризующимися значительным несовпадением тесситурных показателей вокальных голосов (см. партии сопрано, альты и тенора в такте 11 — рис. 1).

В “Gloria” мы находим и фактурный феномен, напоминаящий по своему решению типичную для многих хоровых сочинений Шёнберга смешанную (гомофонно-полифоническую) фактуру, отличающуюся в данном случае необычностью своего тембрового решения. Хоровой фон представлен речевыми партиями женских голосов (*Sprechstimmen*), в то время как три мелодических рельефа поручены мужским партиям (рис. 2).

В первом номере сочинения мы видим и аллюзию на знаменитую диагональ хоровых голосов в начале финального хора “Gurre-Lieder” Шёнберга. Опыты с последовательным подключением голосов к общей звучности дополняются хоровыми антифонами, создающими красочные стереоэффекты посредством передачи идентичного по высоте звука между вокальными группами. Последний прием, имеющий отношение и к сложным политембровым унисонам Шёнберга, и к открытым

² Учитывая незначительное различие между вторым и третьим способами звукоизвлечения, можно сказать, что практически все разновидности вокальной эмиссии Булеза применяются в первом хоровом опусе Фернихоу.

³ О внутренней связи между сочинениями Фернихоу и атональными опусами Шёнберга пишет и Ф. Курто: «Тем, что он (Фернихоу. — А. Р.) вписывается в историю современной музыки, начинающуюся с Венской школы (имеется в виду Новая венская школа. — А. Р.), он обязан не Веберну и его поколению, а Шёнбергу; точнее атональному Шёнбергу, чье творчество еще не было отмечено печатью додекафонии — нового универсального музыкального языка, которого Фернихоу всячески избегал» [3, р. 9].

(10) Subito
Meno Mosso

♩ = 86

I

Рис. 1. Фернихоу Б. “Missa brevis”. № 2 Gloria. Хор I. Такты 9–12

Piu Agitato

♩ = 100

III

Рис. 2. Фернихоу Б. “Missa brevis”. № 2 Gloria. Хор III. Такты 14–18

им в рамках диагональной фактуры ресурсам фактурного crescendo⁴, в середине 1950 — начале 1960-х годов ярко заявил о себе в сочинениях Луиджи Ноно (ср.: рис. 3, 4).

Обратим внимание: “Missa brevis” представляет собой один из первых примеров применения подобных процедур к литургическому тексту, что, возможно, называется на определенной сдержанности композитора в использовании приемов фонемной композиции. Фернихоу использует выразительные возможности фонем в рамках развертывания вербального ряда, намеренно не вычлняя отдельные его элементы. Например, в третьей части (“Sanctus”) продление звучания сонорных согласных [m] и [n] внутри экспозиции ряда “Cum Sancto spiritu” создает объемный хоровой фон (имитация звучания хора с закрытым ртом) для воспроизводящих

⁴ О приемах crescendo/diminuendo в отношении фактуры пишет, в частности, В. Н. Холопова [4, с. 189–90].

Рис. 3. Ноно Л. "Sarà dolce tacere". Такты 31–33

Рис. 4. Фернихой Б. "Missa brevis". № 1 Kyrie. Хор I. Такты 31–33

вербальный текст хоровых голосов. Используются и выразительные возможности фрикативных согласных, напоминая по своему звучанию отдельные партитуры Маурисио Кагеля (“Anagrama”, “Hallelujah”). С вокальными сочинениями Кагеля партитуру Фернихоу объединяет и дифференциация уровня вибрато — в “Missa brevis” предусмотрены три основных уровня: а) non vibrato, б) vibrato normale, в) vibrato molto.

Корреспондирование с идеями хоровых сочинений первого и второго авангарда в “Missa brevis” не только не помешало композитору создать оригинальную вокальную партитуру, но и позволило предвосхитить открытия, которые произойдут в хоровых сочинениях современников Фернихоу в 1970–1980-е годы. Речь в данном случае идет о приеме политемпового наложения самостоятельных сонорных пластов фактуры в “Agnus Dei”. Позже этот прием будет использован в пьесе “Der Herbst III” из цикла “Die Jahreszeiten” (1975–1979) Хайнца Холлигера, а также в “Unsichtbare Chöre” из оперы “Donnerstag” (1978–1981) Штокхаузена и в “Magyar Etüddök” Дьёрдя Лигети (1983).

В “Missa brevis” определились характерные особенности хорового письма Фернихоу, которые в дальнейшем будут присутствовать и в других сочинениях композитора: а) расщепление слова на слоги и фонемы; б) активная работа с фонетическими особенностями литературного текста вплоть до включения эпизодов фонемной композиции, основанной на фонемах исходного вербального ряда; в) интерес к пространственным эффектам, обуславливающий активное использование хоровых антифонов; г) частое включение в горизонталь голосов скоплений звуков в быстром темпе и в мелком ритме, предполагающих исполнение non legato или staccato; д) активное применение разнообразных glissandi, а также форшлаггов.

Вместе с тем каждая новая хоровая партитура Фернихоу ставила перед исполнителями и новые задачи, определяемые идейной спецификой сочинения, а также отражающие общие тенденции развития хоровой композиции. В этом отношении очень показателен второй хоровой опус Фернихоу — “Time and Motion Study III” («Исследование времени и движения III»), в соответствии с нумерацией, третье сочинение в ряду пьес, своим названием, как пишет П. Гриффитс, создающих «игру слов, заимствованных из тестов на эффективность, которые проходили британские рабочие в 1960-е годы» [5, p. 299]. По мнению Т. В. Цареградской, в названии сочинений цикла сокрыта и ирония композитора в отношении приписываемой ему как основателю направления new complexity («новая сложность») неисполнимой трудности его сочинений. «Несмотря на кажущуюся непреодолимой сложность нотного текста, музыка Фернихоу все же находится на пределе возможного в исполнении. Пределы возможного были им в некотором роде рассмотрены: в семидесятые годы он написал три сочинения под названием “Исследование времени и движения”. Название имеет любопытное происхождение: в шестидесятые годы в Великобритании этим словосочетанием обозначались научные эксперименты, связанные с измерением производственных показателей, — за какое время какую работу можно выполнить. Композитор иронически переосмыслил этот тест: то, сколько и каких нот можно сыграть за то или иное время, стало скрытой программой музыки» [6, с. 164].

“Time and Motion Study III” действительно предъявляет к певцам экстраординарные требования: помимо сложнейших в планах интонационной и временной

организации линий хоровых голосов, каждый из певцов обязан владеть практически всей палитрой артикуляционных приемов, существовавших в момент создания партитуры. Последнее обстоятельство позволяет сделать вывод о глубокой погруженности Фернихоу в изучение партитур его современников: вместе с многоуровневым применением Sprechgesang, фонацией с избыточным дыханием, дифференцированным по интенсивности вибрато здесь мы находим и специфические приемы, знакомые по партитурам Кагеля, Лигети, Штокхаузена:

- а) пение на вдохе (применяется в “Aventures” и “Nouvelles Aventures” Лигети);
- б) вокальное тремоло (распространено в “Hallelujah” Кагеля);
- в) щелканье языком (встречается в “Momente” Штокхаузена);
- г) быстрое проговаривание согласных фонем при закрытом рте (изобретение Кагеля в “Anagrama”);
- д) эффект «дрожащей челюсти» (один из первых примеров — “Anagrama” Кагеля);
- е) мануальная сурдина (встречается в «Секвенции № 3» Берлио);
- ж) нотированный свист (примеры — в “Anagrama” Кагеля и “Momente” Штокхаузена);

з) языковая трель как многократное повторение R в его дентальном и увулярном вариантах (получило распространение в “Momente” Штокхаузена).

Штриховое разнообразие преследует своей целью и создание гомогенной вокально-инструментальной звучности. Как и Ксенакис в “Oreiteia” (1966), Фернихоу поручает певцам хора партии ударных инструментов (клавес, подвесные тарелки, бонги, маракасы и др.). В комментариях к партитуре композитор пишет: «Голоса и инструменты должны быть максимально похожи друг на друга» [7, р. III]. В интервью Р. Тупу, данному спустя 10 лет после работы над “Time and Motion Study III”, Фернихоу так прокомментировал свое отношение к вокально-инструментальному ансамблю: «Моя идея ансамбля — полностью однородный звуковой мир, в котором внутренняя дифференциация и артикуляция звуков приобретают дополнительную, экзистенциальную энергию и многозначность, просто отклоняясь от стандартной серой нормы» [8, р. 4].

Достижению однородности вокально-инструментальной организации содействует и использование ресурсов фонемной композиции. Привлекая комплекс разнообразных фонем, независимых от определенного вербального ряда, композитор получает возможность создать необходимый ему звукоокрасочный эффект. В этом отношении подход Фернихоу в “Time and Motion Study III” напоминает работу Штокхаузена в “Carré”, пространственная композиция которой организована взаимодействием четырех вокально-оркестровых организмов, в каждом из которых фонемные секции хора дополняют инструментальные сонорные блоки.

С “Carré” сочинение Фернихоу сближает и стереофония четырех основных хоровых групп с тем лишь отличием, что Фернихоу рекомендует также использовать ресурсы электроники, которые позволяют не только захватывать звук и воспроизводить его в аудио-репродукторе, расположенном на противоположной от каждой хоровой группы стороне, но и создавать дополнительные полифонические слои путем задержки воспроизведения отдельных вокально-инструментальных блоков. Тем не менее ресурсы живой электроники, необходимые для создания эффекта «пространственного блуждания звука» [7, р. I], как указывает композитор в приме-

чаниях, для него вторичны (т. е. могут быть игнорированы исполнителями) по отношению к реальной акустической пространственной композиции произведения.

Если период творчества Фернихоу, предшествующий созданию “Shadowtime”, был минимально связан с областью хоровой музыки, то работа над музыкально-драматическим действием, напротив, отразилась на повышенном внимании к вокальному многоголосию⁵, что, возможно, было обусловлено и особой концепцией сочинения, являющегося собой своеобразный пассион, в центр которого помещена история трагической кончины немецкого философа Вальтера Беньямина (1892–1940).

Хор в “Shadowtime” не столько выполняет функцию комментатора условного действия, сколько является основным действующим лицом, излагающим главные идеи сочинения. В совокупности со статичной сценографией это сообщает сочинению черты оратории, что в определенной степени подчеркивал и сам композитор сравнением своей оперы со знаменитой ораторией Эмилио де Кавальери “Rappresentazione di Anima e di Corpo” [9, p. 276].

В отличие от “Missa brevis” с текстом ординариума латинской мессы и пьесы “Time and Motion Study III”, основанной на свободных фонемных рядах, созданию хоровых частей “Shadowtime” предшествовала работа над либретто, автором которого стал Чарльз Бернстайн (1950 г. р.) — американский писатель и поэт, включивший в его состав следующие работы Вальтера Беньямина: “Ursprung des deutschen Trauerspiels” («Происхождение немецкой барочной драмы», 1928), “Lehre vom Ähnlichen” («Учение о подобии», 1933), “Über den Begriff der Geschichte” («О понятии истории», 1940, опубликовано посмертно). Принципы работы со словом в “Shadowtime”, с одной стороны, соответствуют ранее заявленным в “Missa brevis” (дробление слова на слоги и фонемы с последующим распределением по голосам фактуры), с другой — идут дальше вслед за основными тенденциями в хоровой музыке старших современников Фернихоу — Ноно, Мадерны, Штокхаузена, приводя к наложению нескольких самостоятельных вербальных рядов с целью усиления смысловой многозначности. Например, в “Amphibolies I” и “Amphibolies III” из “The Doctrine of Similarity” (третья часть “Shadowtime”) композитор через интеграцию автономных текстов Бернстайна получает новый вербальный ряд с отличным от изначальных поэтических рядов смысловым содержанием.

Опыт фонемной композиции в “Time and Motion Study III” позволил в “Shadowtime” значительно разнообразить тембровое решение хоровой фактуры, в ряде случаев существующей практически вне традиционного вокального звукоизвлечения и даже точной звуковысотности. Так, в “Cannot cross” из “The Doctrine of Similarity” композитор оперирует пятью основными способами фонации в рамках строжайшего ритмического и динамического решения партитуры:

- 1) протяженный шепот, темброво окрашенный озвученный выдох;
- 2) протяженный голосовой звук (как правило, на минимальном динамическом уровне);

⁵ Четыре части “Shadowtime” из семи представлены хоровыми композициями. Перечислим их в порядке создания: ч. 3. “The Doctrine of Similarity” («Доктрина сходства», сентябрь 2000), ч. 7. “Stelæ for Failed Time” («Стелы для времени, которого не хватило», июнь 2001), ч. 1. “New Angels / Transient Failure” («Новые ангелы / Преходящая неудача», 2001–2002); ч. 5. “Eleven ‘Interrogatory Instances’” («Одиннадцать “вопросительных моментов”», 2003–2004), ч. 6. “Seven ‘Tableaux Vivants’ Depicting the Angel of History as Melancholia” («Семь “живых картин”, изображающих Ангела Истории в виде Меланхолии», январь 2004).

- 3) короткий шипящий звук;
- 4) протяженный шипящий звук;
- 5) речевое пение.

Однако эпизоды чистой фонемной композиции в “Shadowtime” встречаются относительно редко. Один из ярких примеров их внедрения демонстрирует “Stela for Failed Time” — заключительная часть музыкально-драматического действия. В завершение каждого из пяти разделов пьесы (соответствующих пяти могильным столбам (стелам) исчерпанному времени погибшего Вальтера Бенджамина) врываются краткие фонемные вставки, возможно, необходимые композитору для отражения той «иронической энергии», о которой он писал, характеризую финал оперы: «Время, как категория музыкальная, становится наиболее полным, погибающим и побеждающим самим собой в тот момент, когда оно разрывает существующее по умолчанию соглашение о солидарности с музыкальной материей, стремясь предложить себя как внезапное присутствие “иронической энергии”» [10] (рис. 5).

Хоровые части “Shadowtime” демонстрируют и иные примеры обращения к актуальным приемам хорового письма второй половины XX в., обретающим у Фернихоу свое особое решение. Так, в “Shein” из “The Doctrine of Similarity” мы встречаемся с характерным тесным микротоновым «сплетением» партий трех сопрано в верхней тесситуре, чрезвычайно напоминающим начальные такты знаменитой пьесы “Nuits” («Ночи», 1967–1968) Ксенакиса. Особенностью партитуры Фернихоу становится детально выписанный сложный ритмический рисунок каждой партии, в отличие от глиссандирующих микротоновых линий в “Nuits”, при том что сам прием хорового глиссандо (как медленного, так и стремительного) активно используется Фернихоу во всех его сочинениях.

В “Shadowtime” мы встречаемся и с активным использованием хоровых антифонов в трех основных вариантах: а) сопоставление мужского (4- или 6-голосного) и женского (4- или 6-голосного) хоров, б) сопоставление двух смешанных хоров. Последний из вариантов наиболее близок тому, что используется в сочинениях Ноно с характерным для него следованием старинному венецианскому принципу *cori spezzati* (букв. «разорванные» хоры). Большое распространение в сочинениях Фернихоу получает и диагональная фактура, характерная для сочинений Ноно, начиная с “Liebeslied” («Песнь любви», 1954) и заканчивая “Prometeo” и “Caminantes... Ayacucho” («Идущие... Аякучо», 1987) (рис. 6, 7).

Если в отношении антифонов можно говорить об определенной предрасположенности Фернихоу к их постоянному применению в хоровой музыке (вспомним, к примеру, разнообразные антифоны в “Missa brevis” для 12-голосного хора), то хоровые диагонали — явное следствие того впечатления, которое произвело на композитора знакомство с поздними сочинениями Ноно⁶. Дополнительным свидетельством влияния позднего творчества Ноно на “Shadowtime” может служить и интерес к ресурсам тончайшей нюансировки и тесно связанного с ней феномена нейтрального тона⁷. В хоровых частях музыкально-драматического действия мы по-

⁶ Творчеству позднего Ноно, в частности его квартету и «трагедии слышания» “Prometeo”, Фернихоу уделяет большое внимание в беседе с Дж. Стеделманом, состоявшейся в 1992 г. [11, р. 484].

⁷ Подробнее о феномене нейтрального тона в поздних хоровых сочинениях Луиджи Ноно см.: [12, с. 59–60].

tumultuoso

Soprano 1
Soprano 2
Soprano 3
Alto 1
Alto 2
Alto 3
Tenor 1
Tenor 2
Tenor 3
Bass 1
Bass 2
Bass 3

Рис. 5. Фернихой Б. «Missa brevis». № 1 Kyrie. Хор I. Такты 31–33

стоянно встречаемся с характерной для «Prometeo» Ноно звучностью *senza vibrato* в нюансировке *ppp* (*pppp*).

Приход Фернихоу в поздний период к созданию музыкально-театрального сочинения, свободного не только от зрелищных элементов, но и от самого присутствия визуального ряда как такового, отражает сходную с «новым Ноно»⁸ тенденцию — сосредоточение на музыкальном звуке как таковом и его трансформации в акустическом пространстве. В определенной мере можно говорить о том, что

⁸ Выражением «новый Ноно» в западном музыковедении обозначают период творчества итальянского композитора начиная со струнного квартета «Fragmente — Stille, An Diotima» (1979/1980) и заканчивая последними сочинениями мастера. Подробнее см.: [13].

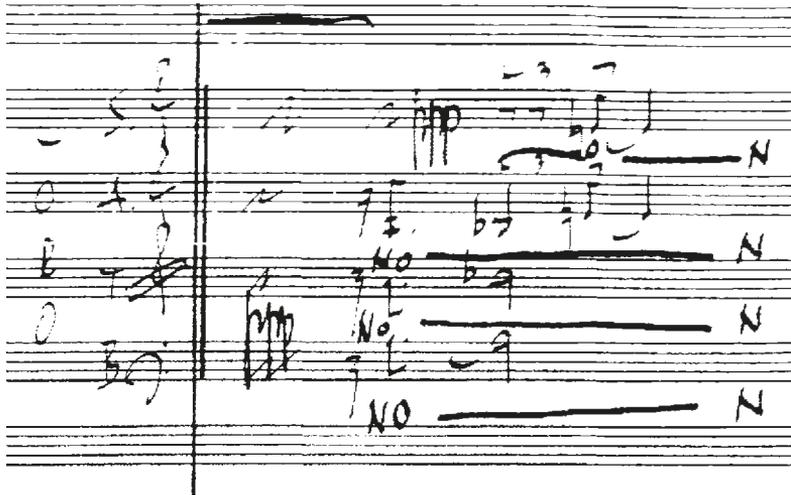


Рис. 6. Ноно Л. "Prometeo". Prologo. Такт 52

A printed musical score for six vocal parts: Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Alto 1, Alto 2, and Alto 3. The score includes lyrics and performance instructions. The lyrics are: "touched me the first". The performance instructions include "non vibr" and "pp".

Sopr. 1: *non vibr* (*pp*)

Sopr. 2: *non vibr* *pp*
touched

Sopr. 3: *non vibr* *pp*
me

Alt. 1: *non vibr* *pp*
the

Alt. 2: *non vibr* *pp*
first

Alt. 3: -

Рис. 7. Фернхейм Б. "Stelæ for Failed Time". Part 2. Такты 23–24

своеобразная «упоенность» звуком явилась отличительной чертой практически всех без исключения хоровых сочинений Фернихоу. Отсюда и корни той сложной детализированной нотной записи, которая отличает партитуры британского мастера. Ричард Тарускин, отталкиваясь от мнения композитора Кристофера Фокса, пришел к выводу, что подобная детерминированность нотной записи в партитурах Фернихоу и других представителей *new complexity* «подтолкнули предписывающую способность традиционной тактовой нотации к своим пределам с доселе беспрецедентной детализацией артикуляции» [14, p. 476].

Основные трудности, возникающие у исполнителей при первом знакомстве с сочинениями Фернихоу, связаны, как правило, с восприятием записи метrorитмических структур. Их существование в нотном тексте, помимо связи с постсериальным наследием, обусловлено, на наш взгляд, двумя основными причинами. Первая подсказана Ж.П. Шенье, отметившим схожесть между сочинениями Фернихоу и шедеврами Ренессанса в записи темповых изменений: «...многие пропорции, используемые здесь (“Kurze Schatten II” Фернихоу. — А. Р.), определяют разные скорости звучания и в этом случае обладают той же функцией, что и в музыке Возрождения, где пропорция была единственным способом ввести в написание изменение скорости исполнения» [15, p. 285]. Вторая причина (на наш взгляд, совершенно определенная) состоит в стремлении композитора увести исполнителя от инерции профессионального сознания, от ставших рутинными представлений о нюансах исполнительской интерпретации, заставить приблизиться к максимально точному отражению авторского текста, к вслушиванию в качество каждого звука, т. е. к максимальному выходу за пределы привычно возможного.

То, что Фернихоу взял от композиторов первой волны авангарда (главным образом Шёнберга), от своих старших современников — представителей послевоенного авангарда позволило ему не только создать сочинения, ставшие благодаря богатству и даже кажущейся избыточности исполнительских приемов настоящей энциклопедией современного хорового письма, но и сформировать образ своего исполнителя, готового к постоянному поиску нового, преодолению себя и тем самым, говоря словами Р. Тупа, способного «сохранить идею искусства как бесконечного поиска трансцендентного» [16, с. 145].

Фернихоу являет собой удивительный для современной британской музыки феномен: сравнительно редко обращаясь к хоровой музыке в сравнении со своими коллегами, он во многом отходит от типичной для британских композиторов традиционной вокальной трактовки хора, значительно расширяя его ресурсы. Возможно, сегодня еще рано говорить о степени воздействия Фернихоу на европейских композиторов, но факт того, что он неоднократно возглавлял курсы в Дармштадте (единственный из всех композиторов Великобритании), возможно, позволит ему в дальнейшем встать в один ряд с такими титанами английской музыки прошлого, во многом определившими векторы развития общеевропейской музыкальной культуры, как Данстейбл или Пёрселл. Неслучайно Джонатан Харви, один из известнейших коллег Фернихоу по композиторскому цеху, однажды сказал: «Мне кажется, что Фернихоу отражает сознание, находящееся в самом сердце современности» [6, с. 155].

Литература

1. Ferneyhough, Brian. "Interview with Goyol Bons". In Ferneyhough, Brian. *Collected Writings*, eds James Boros and Richard Toop, 217–33. London; New York: Routledge, 2003. (Contemporary Music Studies, vol. 10).
2. Рыжинский, Александр. "Кантаты Пьера Булеза в контексте основных тенденций развития хоровой композиции XX века". *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение*, no. 1 (2021): 21–38. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.102>
3. Courtot, Francis. *Brian Ferneyhough Figures et Dialogues*. Paris: L'Harmattan, 2009.
4. Холопова, Валентина. *Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебное пособие*. СПб.: Лань; Планета музыки, 2010.
5. Griffiths, Paul. *Modern music and after*. New York: Oxford University Press, 2010.
6. Цареградская, Татьяна. "Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста". *Научный вестник Московской консерватории*, no. 2 (2014): 155–75.
7. Ferneyhough, Brian. *Time and Motion Study III. Score*. Leipzig; London; New York: Edition Peters, 1974.
8. Toop, Richard. "Brian Ferneyhough in Interview". *Contact: A Journal for Contemporary Music*, no. 29 (1985): 4–19.
9. Fitch, Lois. *Brian Ferneyhough*. Bristol: Intellect, 2013.
10. Ferneyhough, Brian. "Stelae for Failed Time". Дата обращения август 23, 2024. <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/22667>.
11. Ferneyhough, Brian. "Leaps and circuits to trail: A conversation on the texts and music with Jeffrey Stadelman". In Ferneyhough, Brian. *Collected Writings*, eds James Boros and Richard Toop, 464–509. London: Routledge, 2003. (Contemporary Music Studies, vol. 10).
12. Рыжинский, Александр. "Хоровые сочинения Луиджи Ноно 1980-х годов: к проблеме позднего стиля композитора". *Музыка и время*, no. 9 (2015): 56–64.
13. Рыжинский, Александр. "'На venido': на пути к 'новому' Ноно". *Дом Бурганова. Пространство культуры*, no. 2 (2012): 215–27.
14. Taruskin, Richard. *Music in the late twentieth century*. New York: Oxford University Press, 2010.
15. Chaigne, Jean-Pascal. "Complexité et interprétation de la musique de Brian Ferneyhough: le travail de Caroline Delume sur le sixième mouvement de *Kurze Schatten II*". In *Philomusica on-line. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali* 21, no. 2 (2022): 263–88. <http://dx.doi.org/10.13132/1826-9001/21.2178>
16. Красногорова, Ольга. "Фортепианная музыка Брайана Фернихоу: пределы интерпретации". *Временник Zubovskogo института*, no. 2 (2022): 131–47. https://doi.org/10.52527/22218130_2022_2_131

Статья поступила в редакцию 23 сентября 2024 г.;
рекомендована к печати 8 ноября 2024 г.

Контактная информация:

Рыжинский Александр Сергеевич — д-р искусствоведения, проф.;
<https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>, Loring@list.ru

"New Vocal Complexity": Textured and Timbre Organization of Choral Compositions by B. Ferneyhough

A. S. Ryzhinskii

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

For citation: Ryzhinskii, Aleksandr. "'New Vocal Complexity': Textured and Timbre Organization of Choral Compositions by B. Ferneyhough". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 15, no. 1 (2025): 23–37. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2025.102> (In Russian)

The researcher's focus is on the choral work of the British composer Brian Ferneyhough (b. 1943). Despite the fact that the composer's choral heritage is relatively small, each of the

composer's works is a unique example of the modern choral style, which is a genuine encyclopedia of the main techniques of vocal performance of the 20th century and poses extremely difficult problems for the performer. Ferneyhough's first choral composition — "Missa brevis" — combines Schoenberg's timbre experiments with the temporary and timbre-textured ideas of the post-war avant-garde, including Stockhausen's techniques of space composition, Nono's diagonal texture and operation varieties of Boulez's vocal emission. Ferneyhough's individual techniques are genuinely innovative. One of them is the polychronic combination of sonorous part of texture, which in the following decades will become characteristic of the works by Stockhausen, Holliger, Ligeti. "Time and Motion Study III" — the second choral composition of the composer — becomes one of the most famous examples of the idea of phoneme composition today. The work presents extraordinary requirements for singers regarding not only elementary intonation, but also the possession of almost the entire palette of timbres techniques that existed at that time. Special researcher's attention is paid to the study of the choral parts of Ferneyhough's musical and dramatic action "Shadowtime", combining the experience of verbal-musical ("Missa brevis") and phoneme ("Time and Motion Study III") compositions. Like the previous choral compositions by Ferneyhough, here are presented timbre-textured techniques that are fundamental to the compositions of the second half of the 20th century and, at the same time, clearly declares itself the individuality of the composer — in the desire for maximum articulatory detail of each sound in the conditions of the subtlest nuance and almost complete absence of a visual action, especially surprising for musical and dramatic composition. In this, the author of the article sees the relationship between "Shadowtime" and the late Nono's works, promoting a focus on musical sound, a desire for a tireless search for a new one, a rejection of the usual and routine, to go beyond his professional capabilities.

Keywords: Ferneyhough, Nono, Stockhausen, Boulez, Kagel, choral texture, vocal timbres, word and music, phoneme composition.

References

1. Ferneyhough, Brian. "Interview with Goyol Bons". In Ferneyhough, Brian. *Collected Writings*, eds James Boros and Richard Toop, 217–33. London; New York: Routledge, 2003. (Contemporary Music Studies, vol. 10).
2. Ryzhinskii, Aleksandr. "The Cantatas by Pierre Boulez in the Context of the Main Trends in the Development of Choral Composition of the 20th Century". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, no. 1 (2021): 21–38. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.102> (In Russian)
3. Courtot, Francis. *Brian Ferneyhough Figures et Dialogues*. Paris: L'Harmattan, 2009.
4. Kholopova, Valentina. *Music theory: Melody, rhythm, texture, thematism: textbook*. St. Petersburg: Lan Publ.; Planeta muzyki Publ., 2010. (In Russian)
5. Griffiths, Paul. *Modern music and after*. New York: Oxford University Press, 2010.
6. Tsaregradskaia, Tatiana. "Brian Ferneyhough: The charm of a musical gesture". *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, no. 2 (2014): 155–75. (In Russian)
7. Ferneyhough, Brian. *Time and Motion Study III. Score*. Leipzig; London; New York: Edition Peters, 1974.
8. Toop, Richard. "Brian Ferneyhough in Interview". *Contact: A Journal for Contemporary Music*, no. 29 (1985): 4–19.
9. Fitch, Lois. *Brian Ferneyhough*. Bristol: Intellect, 2013.
10. Ferneyhough, Brian. "Stelæ for Failed Time". Accessed August 23, 2024. <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/22667>.
11. Ferneyhough, Brian. "Leaps and circuits to trail: A conversation on the texts and music with Jeffrey Stadelman". In Ferneyhough, Brian. *Collected Writings*, eds James Boros and Richard Toop, 464–509. London: Routledge, 2003. (Contemporary Music Studies, vol. 10).
12. Ryzhinskii, Aleksandr. "Luigi Nono's choral works of the 1980s: To the problem of the composer's late style". *Muzyka i vremia*, no. 9 (2015): 56–64. (In Russian)

13. Ryzhinskii, Aleksandr. “‘Ha venido’: On the way to a ‘new’ Nono”. *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury*, no. 2 (2012): 215–27. (In Russian)
14. Taruskin, Richard. *Music in the late twentieth century*. New York: Oxford University Press, 2010.
15. Chaigne, Jean-Pascal. “Complexité et interprétation de la musique de Brian Ferneyhough: le travail de Caroline Delume sur le sixième mouvement de *Kurze Schatten II*”. In *Philomusica on-line. Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali* 21, no. 2 (2022): 263–88. <http://dx.doi.org/10.13132/1826-9001/21.2178>
16. Krasnogorova, Ol'ga. “Brian Ferneyhough's Piano Music: Limits of Interpretation”. *Vremennik Zubovskogo instituta*, no. 2 (2022): 131–47. https://doi.org/10.52527/22218130_2022_2_131 (In Russian)

Received: September 23, 2024

Accepted: November 8, 2024

Author's information:

Aleksandr S. Ryzhinskii — Dr. Sci. in Habil Arts, Professor; <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>, Loring@list.ru