

4. Євангельська пісня. – К. : Видання республіканської ради Євангельських християн-баптистів, 1988. – 577 с.
5. Касцюкавец Л. П. Кантава лiрыка на тэксты "Песні песняў" / Л. П. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі адраджэння: зб. арт. / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. С. В. Марцэлеў. – Мінск, 1994. – С. 207–221.
6. Коровин В. Л. Библийские темы в русской поэзии XVIII – первой половины XIX века : дисс. ... доктора искусствоведения : 10.01.01 "Русская литература" / В. Л. Коровин. – М., 2017. – 491 с.
7. Сборник церковных песнопений. – Рим-Люблин : Изд-во Святого Креста, 1994. – 533 с.
8. Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / Изд. подг. Н. Ю. Алексеева. – СПб. : Наука, 2009. – 667 с. – (Лит. памятники).

References

1. Vasilieva, Ye, Ye. (2011). "Song of Songs" of New Jerusalem Songwriters. Gosudarstvo, religia, Tserkov v Rossii i za rubezhom, 1, 131–145 [in Russian].
2. Lift up your hearts. Church Hymn Book of Roman Catholic Church (2001). K. Babenko (Ed.). Kyiv [in Ukrainian].
3. Gusli. Collection of sacred songs with notes for general singing and choral performance (1928). I. S. Prokhanov (Ed.). Leningrad: VSECh [in Russian].
4. Evangelical Song (1988). Kyiv : Vydannya respublikanskoi rady Yevangelskykh khrystyian-baptystiv [in Ukrainian].
5. Kastsyukavets, L. P. (1994). Kant lyrics to the texts of "Song of Songs". Pomniki mastatskay kultury Belarusi epokhi adradzhtnnya. S. V. Martstleu (Ed.). 207–221. Minsk [in Belarussian].
6. Korovin, V. L. (2017). Biblical themes in Russian poetry of the 18th – the first half of the 19th century. Doctor's thesis. Moskow [in Russian].
7. Collection of Church Chants (1994). Rome-Lublin: Izdatelstvo Svyatogo Kresta [in Russian].
8. Trediakovskiy, V. K. (2009). Compositions and translations in both verse and prose. N. Iu. Alekseeva (Ed.). Saint Petersburg : Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2017 р.

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины
им. П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА В "КАММЕРМУСИК 1958" Х.-В. ХЕНЦЕ: "DREI TENTOS" ДЛЯ ГИТАРЫ СОЛО

Цель работы. В статье выявляется специфика раскрытия поэтических образов Фридриха Гёльдерлина в гитарных пьесах "Drei tentos" из цикла "Kammermusik 1958" немецкого композитора Ханса Вернера Хенце. **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемого явления. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу гитарных произведений Х.-В. Хенце, не изученных в музыковедении. Феноменологический анализ музыки затрагивает ее глубинные связи с поэтикой стихотворения Ф. Гёльдерлина "В милой синеве", древнегреческой мифологией, а также визуальными ассоциациями композитора. **Выводы.** В результате анализа современных пьес выявлены их жанровые взаимодействия со старинными испанскими образцами тьенто (ричеркаров), элементами модалного мышления и полифонической техники. Обнаружены особенности ритмической организации музыкального текста, связанные с древнегреческой метрикой стиха в поэзии Ф. Гёльдерлина. Установлены ассоциации между смысловыми единицами поэтической и музыкальной речи, сопряжения элементов языка прошлого и современности.

Ключевые слова: немецкая гитарная музыка, творчество Х.-В. Хенце, "Drei tentos", поэтические образы, Ф. Гёльдерлин, древнегреческая мифология.

Иванніков Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Поетичні образи Ф. Гельдерліна в "Kammermusik 1958" Х.-В. Хенце: "Drei tentos" для гітари соло
Мета роботи. У статті виявляється специфіка розкриття поетичних образів Фрідріха Гельдерліна в гітарних п'єсах "Drei tentos" з циклу "Kammermusik 1958" німецького композитора Ханса Вернера Хенце. **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що

дає змогу розширити горизонт когнітивного пошуку і витягти ключові характеристики досліджуваного явища. **Наукова новизна** дослідження полягає в феноменологічному підході до аналізу гітарних творів Х.-В. Хенце, не вивчених в музикознавстві. Феноменологічний аналіз музики зачіпає її глибинні зв'язки з поезикою вірша Ф. Гельдерліна "У милій блакиті", давньогрецькою міфологією, а також візуальними асоціаціями композитора. **Висновки.** В результаті аналізу сучасних п'єс виявлено їх жанрові взаємодії зі старовинними іспанськими зразками тьєнто (річеркаром), елементами модального мислення і поліфонічної техніки. Наведено особливості ритмічної організації музичного тексту, пов'язані з давньогрецькою метрикою вірша в поезії Ф. Гельдерліна. Встановлено асоціацію між смисловими одиницями поетичної і музичної мови, поєднання елементів мови минулого і сучасності.

Ключові слова: німецька гітарна музика, творчість Х.-В. Хенце, "Drei tentos", поетичні образи, Ф. Гельдерлін, давньогрецька міфологія.

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, doctoral student of Theory and history of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

F. Hölderlin's poetic images in "Kammermusik 1958" by H.W. Henze: "Drei tentos" for guitar solo

The purpose of the work. The article reveals the specifics of the discovery of Friedrich Hölderlin's poetic images in the guitar pieces "Drei tentos" from the cycle of "Kammermusik 1958" by the German composer Hans Werner Henze. The research **methodology** is based on the use of phenomenological, comparative, structural and functional methods, which allow expanding the horizon of cognitive search and extract key characteristics of the studying phenomenon. The **scientific novelty** of the research lies in the phenomenological approach to the analysis of guitar works by H.W. Henze, unstudied in musicology. Phenomenological analysis of music touches on its deep links with the poetics of F. Hölderlin's poem "In a cute blue", with the Greek mythology, as well as the visual associations of the composer. **Conclusions.** As a result of the analysis, genre interactions with the ancient Spanish examples of tento (ricercar), elements of modal thinking and polyphonic technique were revealed. The features of the rhythmic organization of the musical text associated with the ancient Greek metric of the verse in the poetry of F. Hölderlin are traced. Associations between the semantic units of poetry and musical speech and the conjugation of the elements of the language of the past and the present are established.

Keywords: German guitar music, creativity of H. W. Henze, "Drei tentos", poetics images, F. Hölderlin, Greek mythology.

Актуальность темы исследования. Изучение "Drei tentos" для гитары соло из цикла "Kammermusik 1958" современного немецкого композитора Ханса Вернера Хенце является весьма перспективным. Оно вписано в контекст развития национальной гитарной школы XX столетия и представляет значительный интерес для современного исполнителя-гитариста. Актуальность выбранной темы обусловлена дефицитом отечественных музыковедческих работ в данном научном секторе. Частично он восполняется зарубежными публикациями последних лет. В них содержатся краткие очерки о композиторе (А. Буцко [1], В. Палмер-Фюшел [8]), упоминания о его гитарном творчестве (М. МакКалли [6], Т. Палмер [7]), а также аналитические наблюдения исполнителей (А. Бенсон [2], М. Хардинг [4]).

Цель статьи – выявить специфику раскрытия поэтических образов Ф. Гельдерлина в гитарных пьесах "Drei tentos" из цикла "Kammermusik 1958" Ханса Вернера Хенце.

Изложение основного материала. Пути становления и развития немецкого гитарного искусства в XX столетии оказались во многом схожими с другими европейскими школами. В начале века музыка для гитары не получила должного внимания со стороны ведущих немецких композиторов и подпитывалась лишь творческими инициативами отечественных гитаристов. Это происходило из-за отсутствия крепкой многолетней преемственности в национальной исполнительской культуре, а также вследствие общего периферийного положения гитары относительно устоявшихся предпочтений в концертной и камерно-инструментальной музыке. Продолжатели классико-романтических традиций гитарного музицирования остались вдалеке от захлестнувшей Германию первой волны нововенского авангарда¹.

Одним из таких музыкантов был известный немецкий гитарист, педагог и композитор Генрих Альберт (1870–1950). К его неоспоримым заслугам можно отнести активную концертную и педагогическую деятельность, а также создание обширного дидактического материала, включавшего "Современную школу лютни", "Современный учебный курс художественной игры на гитаре" и ряд методических сборников упражнений для развития гитарной техники. Сочинения для гитары соло, в числе которых несколько сонат, сонатин и пьесы различной сложности, представляют собой типичные образцы классического направления. Сегодня они используются преимущественно в учебном репертуаре и концертных программах начинающих гитаристов.

Иная картина стала вырисовываться во второй половине XX века, когда наравне с Андресом Сеговией ведущие гитаристы-виртуозы – Д. Брим, Н. Йепес, А. Диас, Р. Сайнс де Ла Маса, Д. Вильямс, И. Прести, – стали активно пропагандировать гитарное искусство по всему миру, обрстая творческими контактами с маститыми композиторами.

Для немецкой школы гитарного исполнительства подобной крупной величиной стал Зигфрид Беренд (1933–1990). Известный гитарист, педагог и композитор положил начало широкой популяризации гитарного искусства в Германии. Многочисленные концертные турне, аудио-записи, мастер-

классы с привлечением талантливых музыкантов всего мира, активные усилия по внедрению гитары в программы обучения немецких музыкальных учреждений стали своего рода катализатором эволюционных процессов, сделавших немецкое гитарное образование одним из самых привлекательных с точки зрения доступности и богатого арсенала разнообразных исполнительских техник. Во многом это заслуга уже не одного поколения талантливых педагогов, которые съезжаются в Германию и своим мастерством укрепляют фундамент стабильно высоких профессиональных компетенций немецкого гитарного искусства. Яркими представителями исполнительской школы выступают как немецкие виртуозы и педагоги (Вольфганг Лендли, Рейнберт Эверс, Хуберт Кёппель, Томас Мюллер-Перинг, Франк Бунгартен, Тильман Хоппшток, Михаэль Трёстер), так и известные гитаристы Италии (Карло Доменикони), Канады (Дэйл Кавана), Японии (Гадаши Сасаки), Аргентины (Роберто Ауссель), Кубы (Хоакин Клерч), Перу (Александр Рамирес), Польши (Томаш Завируха, Марцин Дылла), Украины (Роман Вязовский). Успешное функционирование многочисленных летних курсов, фестивалей, конкурсов и специализированных гитарных академий в Берлине (Берлинская международная гитарная академия), Кобленце (Международная гитарная академия Кобленца), Гамбурге (Гамбургская гитарная академия), Мюнхене (Мюнхенский гитарный институт) позволяет расценивать немецкую гитарную школу как одну из ведущих и активно развивающихся в мире.

Очевидно, что такая стремительная эволюция немецкой гитарной школы не могла оставаться вне зоны композиторского внимания. В Германии к музыке для гитары обратились Генрих Амбросиус, Зигфрид Беренд, Ральф Бауэр, Йорн Борнер, Михаэль Хаас, Вольфганг Лендле, Антон Стингл и другие. Однако фундаментальными сочинениями для гитары соло в немецком репертуаре до сих пор считаются "Drei Tentos" из "Kammermusik 1958" и две сонаты "Royal winter music" (1976, 1980) Ханса Вернера Хенце.

Ханс Вернер Хенце (1926–2012), один из выдающихся немецких композиторов современности, обратился к гитарной музыке в период творческой зрелости, будучи автором многочисленных симфоний, опер, камерно-вокальных сочинений. Как и многие другие крупные композиторы, он был воодушевлен творческим контактом с известным английским гитаристом Джулианом Бримом, с которым его связывала многолетняя дружба. Гитарные опусы были созданы исключительно для него.

По совокупности творческих достижений и всего авторского наследия Ханса Вернера Хенце признают одним из наиболее исполняемых современных немецких композиторов². Не будучи адептом ни одного из инновационных концептов музыкального авангарда, Хенце проявлял интерес к музыке И. Стравинского, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Б. Бриттена (впрочем, отдав в молодости должное внимание додекафонной системе Арнольда Шенберга и впоследствии от нее отказавшись)³.

Многие считали его "гениальным продолжателем традиций великих романтиков XIX века" [1], но, по сути, композитор подобрал исторически гораздо более обширный арсенал музыкального наследия. В "Kammermusik 1958" с участием гитары слышны стиливые элементы музыки Д. Дауленда, Л. Милана, К. Монтеверди, Б. Бриттена, А. Шенберга и А. Веберна.

Гитарные произведения Хенце, весьма немногочисленные в сравнении с его музыкально-театральными опусами, за право исполнения которых сейчас конкурируют крупнейшие европейские театры, прочно влились в репертуар современных виртуозов. Автор вышедшего в 2015 году альбома "Полное собрание сочинений для гитары соло Ханса Вернера Хенце" итальянский гитарист Андреа Дичи считал произведения композитора "тремя столпами современной гитарной музыки, тремя шедеврами, которые значительно укрепили репертуар" [3]. В буклете к альбому помещен его комментарий: "Мы должны поблагодарить Джулиана Брима за то, что он подтолкнул Хенце к классической гитаре, продвинул этот новый репертуар и записал "Drei Tentos" в его уникальном альбоме 1967 года "Гитара XX века" [3].

Цикл "Kammermusik 1958" сам композитор подразделял на четыре секции в зависимости от тембрового состава: три пьесы написаны для голоса, духовых, струнного квартета и гитары; три – для инструментального септета без гитары; три – для тенора и гитары⁴; три – для гитары соло⁵.

Три базовых обстоятельства обусловили формирование первичной авторской интенции: визуальное созерцание, поэтическая рефлексия, музыкальное посвящение.

Музыка родилась как отголосок невероятно ярких впечатлений композитора от пребывания в Греции⁶: "Я сочинил "Kammermusik 1958" сразу после моего возвращения из Греции, поэтому мне кажется, что в этом опусе вы узнаете мои впечатления и воспоминания об этой стране" [3].

Состояние эмпатии, вчувствования в образы греческой культуры, мифологии, всплывающие из исторических глубин в процессе созерцания, оказалось для Хенце проводником в метафорический мир строк немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина "В милой синеве". В них перемешаны восторженные реакции на красоту окружающего мира, философские размышления о чистоте души, ее устремленности к божественному, мифологемы древнего религиозного мировоззрения, сюжеты и персонажи греческих

трагедий. Все это в сознании обретает собирательный смысл, превращая движение образов в некий общий культурный слепок памяти о прошлом и настоящем. "Повторяющиеся темы и семантические цепочки стихотворения, – по словам исследователя В. Палмер-Фюшел, – связаны с музыкальными элементами и знаками, что облегчает слышимую связь между словами и музыкой" [8].

Именно в таком эмоциональном климате слышал композитор свое "приношение" английским музыкантам – Б. Бриттену, П. Пирсу, Дж. Бриму.

Сольные гитарные пьесы "тьенто", объединяемые исполнителями в микроцикл из трех миниатюр⁷, помимо общего жанрового наименования имеют различные поэтические подзаголовки из строф стихотворения Ф. Гёльдерлина: "Ты прекрасный ручей", "Господне око", "Сын Лая".

Обращаясь к старинному испано-португальскому жанру тьенто, как и Х. Родриго в "Tiento antiguo", Хенце воссоздает ту атмосферу виртуозного прелюдирования с элементами полифонической техники ричеркара, которая сохранилась в истории визуального искусства XVI–XVII веков в связи с именами испанских виуэлистов Луиса Милана и Алонсо Мударры. Родство тематического материала, производного от начального интонационного ядра, позволяет создавать составные многочастные композиции, лаконичные по масштабу. Вариантные взаимодействия мелодических образований внутри микроцикла отражают общий принцип всего циклического единства, идущего от первой пьесы к финалу. "Как и другие секции партитуры, три тьенто или ричеркары, – по словам Хенце, – звучат именно так, как я себе представляю старинную греческую музыку, и характеризуются игрой тематических и гармонических структур, рассеянных по всему произведению: каждая из них содержит ядро, которое служит материалом для других частей цикла" [6, 26].

В имитационно-полифонические переключки Тьенто № 1 вступают две линии голосов. В их основе лежат разные ладо-интервальные структуры. Эмоциональная атмосфера, в которой разворачиваются эти линии, сохраняет состояние удивительного "покоя в движении", созерцательности. В известной мере это обеспечивается двумя мотивами.

Первый мотив – поступательный ход "fis-gis" в басовой линии с опорой на первый звук, сливающийся в педали протянутого "колокольного звучания". Он стабилизирует ткань, становясь остинатной фигурой, которая закрепляет основные ладовые позиции, но время от времени сдвигается на другие высоты. Он воплощает поэтическую метафору немеркнувшего "божественного ока".

Второй мотив – "a-h-fis-cis" – фигура звуковой сигнальности. В ней скрыта внутренняя энергия активного скачка с заполнением. Фигура вырастает из начальной секундовой интонации как из первичного ядра и становится стержнем для всех последующих производных мелодических фраз. Этот же мотив, появляясь в изначальном виде в узловых синтаксических моментах, маркирует композиционные участки своеобразными каденциями (Пример 1).



Пример 1
Х. В. Хенце. "Drei tentos", Тьенто 1

В совокупности оба мотива обрисовывают контур диатонического пентакорда, однако его внутреннее пространство постепенно заполняется звуковыми элементами хроматического рода. В европейском музыкальном сознании данные элементы сливаются с феноменом false, не вполне точного интонирования. Не исключено, что ассоциация всплывает из глубин истории музыкального строя древних инструментов.

Композитор, воссоздавая свои представления о звучании старинной греческой музыки⁸, парадоксальным образом попадает в зону ассоциативных связей, где жанровая модель ренессансной эпохи (то есть эпохи глобальной рефлексии об античной культуре) принимает не свойственный ей звуковой облик, устремленный в архаичное прошлое и при этом воспринимаемый вполне современно.

В переключке времен улавливаются и другие связи. На этот раз – из области ритмической организации. Здесь очевидно стремление автора к нерегулярной ритмике, преодолевающей метрическую силу тактовой черты. Отсюда прихотливая изменчивость размеров⁹ $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{10}{16}$. Они не типичны для традиционного европейского времяизмерения в музыке. Не образуют точных периодичностей и движутся вслед за метафорой спонтанно-изменчивого потока. Известно, что в данном цикле композитор чутко реагировал на ритм поэтических строк у Гёльдерлина, который исходит из античных размеров и приближается к свободному стиху.

В результате система художественных средств, выстроенная композитором для данной миниатюры, воплощает символику заглавных поэтических строк – во всей их живописности и философской глубине: красивого маленького потока, чистого и безмятежного как взгляд божественного ока из Млечного Пути.

В Тьенто № 2 формируется совершенно другая эмоциональная среда, вовлекающая слушателя в маленький театр "ритуального действия" – с изломанными жестами, прерывистыми движениями, диалогами коротких реплик. Эта среда сугубо диссонантна, невзирая на сходство интервальных ячеек и мотивов с предыдущей пьесой. Здесь они существенно преобразены: начальный секундовый ход разрывается широким восходящим скачком на нону, затем компенсируется резким движением вниз на большую септиму и после октавного взлета вновь ниспадает малой ноной. Так фрагмент мелодической линии превращается в дискретную ткань, напоминающую пуантилистическую фигуру. Эта реплика содержит ядро пьесы – производное и в то же время модифицированное. В дальнейшем оно формирует изломы протяженных линий, вступающих в диалог с другими контрастными мотивами (Пример 2).



Пример 2

Х. В. Хенце. "Drei tentos", Тьенто 2

Один из них – моторный – объединяет в нижнем голосе силуэты мотивов предыдущей пьесы "d-e-a-h-f" и сбивает пульс танца коротким тактом $\frac{5}{16}$. Другой (тт. 10–11) напоминает трихордовую попевку, клич, который рождает ритуальную энергию стихийного нарастания движения. Композитор работает данными микротематическими элементами, видоизменяя и нанизывая их друг на друга.

Своеобразной аппликацией становится помещенный в данный контекст контрастный фрагмент музыки, словно сошедшей со страниц визуальных пьес – с модальными отголосками старинных ладов, консонирующих аккордов и диминуирующих пассажей в духе ренессансных преамбул (тт. 40–41). Ее след неожиданно появляется и также быстро исчезает в потоке современной музыкальной лексики.

Тьенто № 3 переключает театральное действие в своеобразный философский диалог о судьбах древнегреческих персонажей. В заголовке уточнен лишь один персонаж – "Сын Лая", известный по античной трагедии о царе Эдипе.

Глубинная суть, заложенная в строках поэзии Ф. Гёльдерлина – это рефлексия о бессмертии и неизбежности страданий, разных по глубине переживания и глобальности последствий. Основной постулат заложен в словах: "Жизнь есть смерть, а смерть – это жизнь"¹⁰. Любой герой – античной драмы или древнегреческих мифов – даже будучи богоподобным, обречен на страдания: как страдал Эдип "и страдания его немислимы, неописуемы, невообразимы"; как страдал Геракл, "нося в себе

бессмертие и завидуя смертным, что есть тоже страдание"; и даже почти комические страдания от "прекрасного солнца, когда в солнечных пятнах, в веснушках весь человек".

С феноменологической точки зрения, проникновение в смысловую канву поэтической ткани для музыканта-исполнителя является важным условием понимания композиторской интенции. Она в данном случае вторична, опосредована, условно привязана к сюжету.

Хан Вернер Хенце, тяготеющий к театральности в музыке, ассоциирует музыкальные реплики с персонажами и их эмоциональными состояниями. Первая реплика, она же и заключительная в пьесе – выражение основного риторического тезиса об извечной цикличности существования. Ее можно уподобить хоровым комментариям из древнегреческой трагедии или речи дельфийского оракула. Здесь очевидны приметы вокальной фразировки и строгость хоровой фактуры (Пример 3).



Пример 3
Х. В. Хенце. "Drei tentos", Тьенто 3

В звучании передается состояние равновесия, устойчивости, незыблемости и неизменности. Этот мотив создает смысловую арку, служит своего рода символом надвременных начал, божественных законов мироздания, которые действуют независимо ни от чего. В диалог постепенно вступают другие реплики, контрастируя между собой.

Второй мотив "leggiero e scorgevole" (тт. 3–6) легко и игриво проносится в режиме *regretium mobile*, уступая место драматическому монологу (т. 7). Он персонифицируется сольным высказыванием героя трагедии. Декламационная первично-жанровая основа темы в дальнейшем обрастает оттенками страдания, плача, мольбы, раскаяния (тт. 29–31, 34).

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу гитарных произведений Х. В. Хенце, не изученных в музыкознании. Феноменологический анализ музыки затрагивает ее глубинные связи с поэтикой стихотворения Ф. Гёльдерлина "В милой синеве", древнегреческой мифологией, а также визуальными ассоциациями композитора.

Выводы. В результате миниатюрные гитарные композиции становятся красивым воспоминанием о давно ушедших временах, трагических судьбах, мифических преданиях, запечатленных в греческой культуре. Именно они влились в музыку Хенце из романтической немецкой поэзии и оживили его воспоминания о пребывании в Греции.

Для исполнителя понимание поэтической природы гитарной музыки Хенце является первостепенным уже хотя бы потому, что на нем настаивает сам автор. Это обязывает гитариста, открывающего ноты немецкого композитора, взять сначала томик стихов Ф. Гёльдерлина, откуда были почерпнуты основные музыкальные смыслы и творческие интенции. Путь по указанному дискурсу ведет к более органичному приближению к авторскому замыслу.

Примечания

¹ Следует напомнить, что сами австрийские композиторы "нововенской школы" лишь в единичных случаях прибегали к гитаре, как одному из тембров камерной музыки: А. Веберн в "Трех песнях" для оркестра (1914), "Трех песнях" для голоса, кларнета и гитары, ор. 18 (1924); А. Шенберг в Серенаде, ор. 24 (1925), А. Берг в опере "Воццек" (1914–1921).

² В одном из публицистических очерков, вышедших сразу после его смерти, журналист и музыкальный критик немецкой медиакомпании Deutsche Welle А. Буцко назвала Хенце "композитором, радикально шедшим своим путем в музыке": "Колоритная фигура Ханса Вернера Хенце неизменно украшала несколько однообразный пейзаж немецкой академической музыки. Хенце никогда не принадлежал к лагерю так называемой "neue Musik" ("новой музыки") – авангардистского направления, доминирующего в Европе с послевоенных времен, флагманом которой до сих пор является французский композитор Пьер Булез <...> Сам Хенце упорно и последовательно не шел по пути, проложенному Шенбергом, не ездил на летние курсы в Дармштадт, на фестиваль в

Донауэшинген. Он вообще не принадлежал ни к одному лагерю, вел странный образ жизни, держался особняком и даже высокомерно. Сегодня ясно: он просто делал выбор, который диктовал ему масштаб его таланта" [1].

³ Более полувека Хенце прожил в Италии в собственной резиденции недалеко от Рима.

⁴ Согласно замыслу композитора исполнение партий тенора и гитары предназначалось известному английскому дуэту Питера Пирса и Джулиана Брима.

⁵ Позже в 1963 году, в честь 70-летия Джозефа Руфера, Хенце добавил еще одну часть – Adagio (эпилог) для октета.

⁶ Более полувека Хенце прожил в Италии в собственной резиденции недалеко от Рима.

⁷ В цикле пьесы расположены под порядковыми номерами 3, 5, 11.

⁸ В каждом из мотивов угадываются определенные уподобления игре на древнегреческих струнно-щипковых инструментах (лире и кифаре как ее разновидности), а высокие фиоритурсы за 12-м ладом гитары скорее подражают звучанию духовых – авлосу или флейте Пана.

⁹ В этом отношении угадывается влияние на Хенце творчества И. Стравинского.

¹⁰ Здесь и далее приведены фрагменты поэзии Ф. Гёльдерлина в русскоязычном переводе В. Куприянова.

Література

1. Буцко А. Памяти Ханса Вернера Хенце [Электронный ресурс] / А. Буцко // Deutsche Welle. 27.10.2012. – Mode of access : <http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024>.

2. Benson A. Hans Werner Henze. Drei tentos ur "Kammermusik 1958" [Electronic Resource] / A. Benson. – Stockholm : Kungl. Musikhögskolan, 2016. – 29 p. – Mode of access : URL : <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:930889/fulltext01.pdf>.

3. Dieci A. Review of Henze Complete Music for Solo Guitar [Electronic Resource] / A. Dieci. – Brilliant Classic, 2016. – Mode of access : URL : <https://neuguitars.com/2016/08/12/review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog>.

4. Harding M. D. A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. D. Harding. – Tucson: The University of Arizona, 1997. – 98 p. – Mode of access : URL : <http://hdl.handle.net/10150/288945>

5. Henze H. W. Royal winter music. Preface to Elliot Simpson's guitar CD album / Henze H. W. – Bjergerst : University of Stavanger, 2012.

6. McCallie M. A survey of the solo guitar works written for Julian Bream : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / M. McCallie. – Tallahassee : Florida state university, 2015. – 179 p. – Mode of access : URL : <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:291315/datastream/PDF/view>.

7. Palmer T. Julian Bream, A Life on the Road / T. Palmer. – London : Macdonald & Co, 1982. – 220 p.

8. Palmer-Füchsel V. Henze, Hans Werner (1926 – 2012), composer [Electronic Resource] / V. Palmer-Füchsel // Grove Music Online. – 2001. – Mode of access : <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630>.

References

1. Buzcko, A. (27.10.2012.). In memoriam Hans Werner Henze. Deutsche Welle. Retrieved from <http://www.dw.com/ru/памяти-ханса-вернера-хенце/a-16338024> [in Russian].

2. Benson, A. (2006). Hans Werner Henze. Drei tentos ur "Kammermusik 1958". Stockholm: Kungl. Musikhögskolan. Retrieved from <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:930889/fulltext01.pdf> [in English].

3. Dieci, A. (2016). Review of Henze Complete Music for Solo Guitar. Brilliant Classic. Retrieved from <https://neuguitars.com/2016/08/12/review-of-henze-complete-music-for-solo-guitar-by-andrea-dieci-brilliant-classic-2016-on-neuguitars-blog/> [in English].

4. Harding, M. D. (1997). A performer's analysis of Hans Werner Henze's "Royal Winter Music", Sonata I. Doctor's thesis. Tucson: The University of Arizona. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10150/288945> [in English].

5. Henze, H. W. (2012). Royal winter music. Preface to Elliot Simpson's guitar CD album. Bjergerst : University of Stavanger [in English].

6. McCallie M. (2015). A survey of the solo guitar works written for Julian Bream. Doctor's thesis. Tallahassee: Florida state university. Retrieved from <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:291315/datastream/PDF/view> [in English].

7. Palmer, T. (1982) Julian Bream, A Life on the Road. London: Macdonald & Co [in English].

8. Palmer-Füchsel, V. (2001). Henze, Hans Werner (1926 – 2012), composer. Grove Music Online. Retrieved from <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630>. article.12820 [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.09.2017 р.