

Классику XX века

Научная статья

УДК 784

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-106-130>

EDN [OZRLVK](https://orcid.org/0000-0001-9558-0252)



**Нидерландская хоровая музыка XX века:
диалог эксперимента и традиции**

Александр Сергеевич Рыжинский
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ ryzhinskii@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>



Аннотация. Статья посвящена анализу основных путей развития хоровой музыки Нидерландов в XX веке. «Ренессанс голландской музыки» (выражение Герберта Энтклиффа), обусловленный резко активизировавшейся в конце XIX века концертной жизнью страны и развитием музыкального образования, привел к появлению целого ряда оригинальных сочинений, среди которых важное место занимают хоровые опусы. Такие мастера, как Бернард Зверс, Юлиус Рёнтген, Йохан Вагенар, Альфонс Дипенброк заложили крепкую основу для формирования самобытного, узнаваемого лица современной хоровой музыки Нидерландов.

Влияние общих процессов европейского музыкального искусства проявило себя в возникновении двух оппозиционных линий в эволюции нидерландской музыки. Первая из них, ориентированная на сохранение национальных традиций, представлена в творчестве Хендрика Андриссена и его последователей — Германа Штрагегера, Альберта де Клерка. Вторая, направленная на внедрение авангардных веяний, связана с деятельностью Виллема Пейпера и его учеников Гийома Луи Фредерика Ландре, Хенка Бадингса, Рудольфа Эшера. Кульминацией в развитии нидерландской хоровой музыки прошлого столетия можно признать творчество Тона де Лейфа, Ханса Кокса и Луи Андриссена. С именем Кокса связано создание наиболее масштабных вокально-симфонических композиций, тесно связанных с экзистенциальной тематикой. Творчество де Лейфа — образец стилевого плюрализма: на него оказали влияние как новации в области современной композиции, так и традиционные жанры восточной музыки (индийская рага, иранский макам и др.). Луи Андриссен, известный своими экспериментами по сближению элитарного и массового музыкального искусства, кроме того, объединял в своих сочинениях элементы современных техник композиции с техническими элементами старинной музыки — от *Ars antiqua* до раннего барокко. Таким образом, несмотря на «позднее включение» в процесс развития хоровой композиции в сравнении с Италией, Францией и Германией, нидерландская хоровая музыка приобрела в течение XX века свой оригинальный облик, отличительными особенностями которого явилась постоянно сохраняемая связь между смелыми экспериментами сегодняшнего дня и многовековыми традициями нидерландского искусства.

Ключевые слова: хоровая музыка, Нидерланды, Виллем Пейпер, Луи Андриссен, Тон де Лейф, хоровая фактура, вокальная тембрика

Для цитирования: Рыжинский А. С. Нидерландская хоровая музыка XX века: диалог эксперимента и традиции // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 106–130.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-106-130>

==== *Classics of the 20th Century* ====

Original article

**Dutch choral music of the twentieth century:
A dialogue between experiment and tradition**

Alexander S. Ryzhinsky

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ ryzhinskii@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Abstract. This article examines the main trends of Dutch choral music in the 20th century. The Renaissance of Dutch Music (a term used by Herbert Antcliffe) at the end of the 19th century, associated with the active concert life of the country and the development of musical education, led to the emergence of original compositions, in which choral works play a significant role. Composers such as Bernard Zweers, Julius Röntgen, Johan Wagenaar, Alphons Diepenbrock laid the foundations for a distinctive identity of modern choral music in the Netherlands. The influence of the general trends in European music resulted in the emergence of two contrasting tendencies in the evolution of Dutch music. The first, focused on preserving national traditions, is represented by the work of Hendrik

Andriessen and his followers — Herman Strategier and Albert de Klerk. The second, aimed at incorporating avant-garde trends, is associated with Willem Pijper and his students, including Guillaume Louis Frédéric Landré, Henk Badings and Rudolf Escher. The works by Ton de Leeuw, Hans Kox and Louis Andriessen represent a culmination in the development of Dutch choral music in the twentieth century. Kox is known for creating large-scale vocal-symphonic compositions, closely related to existential themes. De Leeuw's works illustrate stylistic pluralism: the composer was influenced by both innovations in modern Western composition and traditional Eastern musical genres (Indian raga, Iranian maqam, etc.). Andriessen, known for his experiments in bridging elite and popular musical art, also combined modern compositional techniques with elements of early music — from *Ars antiqua* to early Baroque — in his works. Thus, despite the “late start” in the development of choral composition, Dutch choral music — in comparison with Italy, France and Germany — acquired a distinctive character during the 20th century, marked by a continuing connection between bold contemporary experimentation and the centuries-old traditions of Dutch music.

Keywords: choral music, Netherlands, Pijper, Andriessen, de Leeuw, choral texture, vocal timbres

For citation: Ryzhinsky, A. S. (2026). Dutch choral music of the twentieth century: A dialogue between experiment and tradition. *Contemporary Musicology*, 10(1), 106–130. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-106-130>

Введение

На рубеже XIX и XX веков заметную роль в европейской хоровой музыке стали играть композиторы тех стран, которые на протяжении нескольких предшествующих столетий были фактически «невидимы» на музыкальной карте мира. История с развитием хоровой композиции кажется в этом ряду особенно интригующей, учитывая основополагающее значение, которое имело творчество франко-фламандских мастеров в XV–XVI веках для развития всей европейской музыки. Несмотря на то, что даже наиболее значительные хоровые сочинения прошлого века, созданные в Нидерландах, едва ли могут рассматриваться в ряду опусов, определяющих собирательный облик европейского хорового искусства, их изучение явно свидетельствует о возрождении здесь самодостаточной композиторской школы.

Нельзя сказать, что нидерландская хоровая музыка последней сотни лет была хорошо изучена. В поле зрения музыковедов попадает творчество отдельных композиторов, причем без акцента на их хоровых сочинениях [1; 2; 3; 4], либо нидерландская традиция вписывается в общеевропейские процессы развития композиционной техники [5]. Цель настоящей статьи — обобщение имеющихся сведений о развитии голландского хорового искусства, а также формулировка выводов об основных особенностях хоровой композиции прошлого века.

«Ренессанс голландской музыки»¹

Предвестием возрождения нидерландской композиторской школы стало строительство Концертного зала *Concertgebouw* и создание одноименного оркестра (1888)². Пятью годами ранее в результате подвижнической деятельности Юлиуса Рёнтгена, Франса Коэнена, Даниэля де Ланге

¹ Впервые выражение «ренессанс голландской музыки» использовал в 1924 году британский музыковед Герберт Энтклифф по отношению к творчеству нидерландских композиторов первой четверти XX века — Юлиуса Рёнтгена, Йохана Вагенара, Бенарда Зверса и Альфонса Дипенброка [6].

² Важность этого события невозможно переоценить. В своей статье, посвященной рецепции ораториального творчества И. С. Баха в Нидерландах, Йерун ван Гессель, указывая на важнейшую просветительскую миссию оркестра *Concertgebouw*, пишет: «...еще в 1874 году непонимание нидерландской аудиторией шедевра Баха [имеются в виду «Страсти по Матфею». — А. Р.] заставило бы дирижера-идеалиста зарыдать, но двадцать пять лет спустя голландская музыкальная жизнь наконец-то пришла в себя, положив начало исполнительской традиции международного уровня» [7, p. 164–165].

и Бернарда Зверса была основана Амстердамская консерватория. В этом ряду особо отметим последнее имя: Бернард Зверс (1854–1924) — композитор, хормейстер, педагог, в течение всего творческого пути акцентировавший внимание соотечественников на приоритетном значении искусства своей страны. Патриотические настроения проявлялись не только в преобладании в его сочинениях национальных образов (от голландской природы до картин Вермеера и Рембрандта), фольклорных мотивов, но и в принципиальном ограничении вокальных сочинений текстами на нидерландском языке, что, конечно, затрудняло их распространение за пределами страны.

Авторитет Зверса в Нидерландах был настолько велик, что именно ему была оказана честь написать «Коронационную кантату» для церемонии вступления на престол королевы Вильгемины (1890), а также «Прелюдии и хоры» к пьесе *Gijsbrecht van Aemstel* Йоста ван ден Вонделя на открытии Городского театра Амстердама (1894). В целом хоровые сочинения Зверса сложно назвать оригинальными: они характеризуются преобладанием аккордового изложения, ясной тональной основой и ориентированной на стилистику немецкого *Liedertafel* гармонией. При этом стоит отметить вокальное удобство музыки Зверса, явно обусловленное его деятельностью хорового дирижера³.

Становление кантатно-ораториального жанра в нидерландской музыке тесно связано с именем Йохана Вагенара (1862–1941) — композитора, дирижера, органиста, первого руководителя Утрехтской консерватории (1904–1919) и одного из директоров старейшей в Нидерландах Королевской Гаагской консерватории (1919–1937). Уже первая кантата Вагенара *De Schipbreuk* («Кораблекрушение», 1889) открывает особое сатирическое дарование композитора, умевшего создавать яркие пародии. Среди основных объектов его критики — оперные и концертные представления, лишённые глубины содержания и развлекающие публику клишированными и зачастую лишёнными здравого смысла сюжетами. В дальнейшем эта линия творчества будет продолжена в кантатах *De fortuinlijke kist* («Сундук с сокровищами», 1916) и *Jupiter Amans* («Юпитер Амон», 1925).

³ Любительское хоровое искусство на протяжении столетий остается очень популярным в Нидерландах, что обусловлено не только деятельным участием большинства жителей страны в католических и протестантских богослужениях, но и в особой объединяющей роли хорового исполнительства, отвечающего тому, что в научной и публицистической литературе Нидерландов именуется «национальным чувством солидарности» [8, p. 14].

Вместе с актуальным содержанием большой интерес для слушателей представляла, безусловно, и сама музыка. Анализируя кантату *De Schipbreuk*, мы обнаруживаем разнообразие фактурных решений — от типичного для партитур Зверса аккордового изложения до сложных полифонических эпизодов. Характерно включение хоровой монофонии, антифонов мужских и женских хоров, фрагментов гомофонно-гармонической фактуры, в рамках которой применено пение хора с закрытым ртом, только входившее в обиход в последней четверти XIX века.

Особое место среди композиторов первого поколения возрожденной нидерландской композиторской школы занимает Альфонс Дипенброк (1862–1921). Несмотря на отсутствие консерваторского образования⁴, этот выдающийся музыкант, изучая наследие старинных нидерландских мастеров и творчество европейских композиторов-романтиков XIX века, обрел свой самобытный музыкальный почерк. Дипенброк испытывал большой интерес к хоровой музыке и создал десятки сочинений для различных вокальных составов — женские, мужские, смешанные ансамбли *a cappella* и с инструментальным сопровождением. В отличие от Зверса и Вагенара, он не замыкался на преимущественном использовании произведений нидерландских поэтов. Его хоровые сочинения отличает высокое качество привлекаемых литературных текстов, в чем, конечно, проявило себя не только полученное филологическое образование, но и талант литератора. Дипенброк был известен как эссеист, активно публиковавшийся в журналах *De Amsterdammer*, *De Nieuwe Gids*, *De Kroniek*. Среди его любимых авторов Гёте, Гёльдерлин, Новалис, Брентано, Гейне, Бодлер, Верлен и другие известные европейские поэты.

Сочетая позднеромантическое гармоническое письмо, близкое сочинениям Густава Малера и Рихарда Штрауса, с полифонической организацией, ориентированной на традиции старинных франко-фламандских композиторов, Дипенброк создавал масштабные хоровые пьесы, характеризующиеся гибким взаимодействием различных видов фактуры. Во многих сочинениях он использует каноническое изложение, что, как правило, связано с выделением текста, наиболее важного по смыслу. Подобные примеры мы видим в мужском хоре *Tibur* («Тибур», 1884 г.), смешанном хоре *Dämmerung* («Сумерки», 1884 г.).

⁴ Композитор окончил Амстердамский университет как филолог, защитил докторскую диссертацию, посвященную жизни и воззрениям римского философа Сенеки.

В большинстве сочинений Дипенброк ориентируется на законы мотетной строфики. Он стремится к детальному отражению нюансов литературного текста, используя ресурсы тональных, темповых и фактурных контрастов. Среди последних нередко сопоставления аккордового и антифонного письма или аккордового и имитационно-полифонического. В редких случаях используется гомофонно-гармоническая фактура, где для отчетливой дифференциации рельефа и фона могут применяться средства не только динамики, но и артикуляции. Так, например, во второй строфе гимна *Veni Creator Spiritus* для мужского хора и органа (1906) мелодия басов *legato* звучит на фоне отрывистого штриха партий теноров (Пример 1).

Характерно для сочинений Дипенброка и активное использование антифонов. Чаще всего композитор сопоставляет звучание мужских и женских голосов — в партитурах, написанных для смешанного хора, либо звучание высоких и низких голосов — в сочинениях для однородных составов. В вокальном квартете *De groote hon en de kleine kat* («Большая собака и маленькая кошка», 1903) антифоны женских и мужских голосов в совокупности со звукоподражательными эффектами становятся и важным ресурсом персонификации (Пример 2). В этой музыкальной шутке можно также увидеть продолжение традиции нидерландских композиторов, создававших комические бытовые зарисовки (вспомним *El grillo* Жоскена Дебре или *Ad altre le voi dare* Орландо Лассо).

Tempo I

The musical score is for four voices: Tenor I, Tenor II, Basso I, and Basso II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Tempo I'. The lyrics are in Latin. The Tenors have a staccato melody, while the Basses have a legato line. Dynamics like 'f' and 'rit. poco' are indicated.

Tenor I	-	-	-	Tu sep - ti - for - mis	mu - ne -
Tenor II	-	-	-	Tu sep - ti - for - mis	mu - ne -
Basso I	cha - ri - tas, et	spi - ri - ta - lis	un - cti - o.	Tu sep - ti - for - mis	mu - ne -
Basso II	-	-	rit. poco	f Tu sep - ti - for - mis	mu - ne -

Пример 1. А. Дипенброк. *Veni Creator Spiritus*, тт. 25–30

Sis, Sis! Mauw, mauw! En een houw en een beet en een blaf en een grauw En een grauw

Waf! Waf, Waf! En een houw En een blaf En een grauw En de

Пример 2. А. Дипенброк. *De groote hon en de kleine kat*, тт. 21–25

Равное внимание Дипенброка к духовной и светской музыке, к философской лирике и юмористическим миниатюрам показывает композитора достойным продолжателем традиций старинной нидерландской музыки, прервавших своё развитие в XVII веке. По справедливому замечанию Екатерины Дмитриевны Девятко, «многогранная деятельность Дипенброка играла ключевую роль в становлении новой ступени развития музыкального искусства Нидерландов — начала возникновения композиторского индивидуализма, характерного для практики последователей Дипенброка — нидерландских композиторов XX столетия» [2, с. 203]. Как самый крупный национальный деятель своего времени, осознанно стремившийся восстановить значение Нидерландов в музыкальном искусстве Европы [1], он во многом определил направления творческого поиска композиторов второго поколения «голландского музыкального ренессанса»: Хендрика Андриссена (1892–1981) и Виллема Пейпера (1894–1947), первых нидерландских композиторов, получивших образование у себя на родине (Андриссен — ученик Зверса, Пейпер — ученик Вагенара).

*Хендрик Андриссен — Виллем Пейпер:
две основные ветви эволюции нидерландской музыки
в первой половине XX века*

Пейпер и Андриссен придерживались разных взглядов на пути развития современной музыки: первый был в значительной степени открыт авангардным веяниям в искусстве, в то время как второй ориентировался прежде всего на каноны, сложившиеся в сочинениях его старших современников. При этом хоровое творчество обоих объединяет очевидная связь с традициями старинной нидерландской музыки.

Она заметна в модальной основе их гармонического письма, в мелодизации составляющих вертикаль партий. Хотя Пейпер создавал исключительно светские пьесы, а Андриссен как потомственный церковный органист⁵ в основном тяготел к сочинению духовной музыки, их произведения объединяет выбор традиционных видов фактуры и классический подход к трактовке хоровых тембров.

Тем не менее изучение произведений Андриссена в сопоставлении с работами его предшественников и даже современников, таких, например, как еще один ученик Зверса Эрнест Виллем Мулдер⁶ (1898–1959), подводит к выводу о существенном изменении звучания духовной музыки. Андриссен, отказываясь от присущей сочинениям второй половины XIX века романтической гиперболизации фактурных и гармонических средств, возвращает церковным сочинениям медитативное сосредоточение и мистическую простоту в опоре на ясные гармонии. Обращают внимание и постоянно встречающееся проведение всех вокальных голосов в унисон или в октаву и обыгрывание гармонического колорита чистых интервалов (*Пример 3*) — своеобразные музыкальные «архаизмы», явно ориентированные на воссоздание звучания дотональной музыки.

В отличие от единообразных по гармоническому и фактурному решению сочинений Андриссена, произведения Пейпера, созданные до 1920 года и после этой даты, различаются значительно. В работах первого творческого десятилетия мы наблюдаем те же интонационные и фактурные ориентиры, что и у его учителя Вагенара — гармоническое трех-четырёхголосие с ясно ощутимой тональной основой в простых строфических формах. Однако уже в *Heer Halewjin* («Лорд Халэвайн», 1920) для двойного хора *a cappella* на текст старинной голландской баллады происходит принципиальный отказ от классико-романтической тональности в пользу свободного от обязательно разрешения диссонанса, что явно свидетельствует о влиянии музыки предшественников нововенской школы — Арнольда Шёнберга и Антона Веберна⁷.

⁵ Хендрик Андриссен родился в семье Николаса Андриссена (1845–1913), органиста церкви св. Иосифа в Харлеме.

⁶ Нидерландский композитор Эрнест Виллем Мулдер (1898–1959), как и Андриссен, в основном был известен как автор церковной музыки. Среди его сочинений особое место занимали вокально-симфонические работы, очень близкие по звучанию произведениям французских композиторов, в особенности музыки Сезара Франка, — Реквием (1927–1932), *Stabat Mater* (1948), *Te Deum* (1951).

⁷ Об отношении Пейпера к музыке нововенцев см. [5, p. 143–145].

The image shows a musical score for the piece 'Laudate Dominum' by X. Andriessen. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante maestoso' and the dynamics are 'f'. The lyrics are 'Lau - da - - - te Do - mi - num'. The score is written in 4/4 time and features a mix of half and quarter notes with some rests.

Пример 3. X. Андрисен. *Laudate Dominum*, тт. 1–3

Подобные решения характерны и для последующих сочинений Пейпера на голландские фольклорные тексты — *Heer Daniëlken* («Лорд Даниэлкен», 1925) для двойного хора *a cappella* и *Van den Coninc van Castilien* («Ван ден Конинк из Кастилии», 1936) для четырехголосного мужского хора. Благодаря этим сочинениям Пейпер стал известен за рубежом как главный представитель музыкального авангарда Нидерландов. Именно он представлял свою страну в 1922 году на учредительном заседании «Международного общества современной музыки» (*International Society for Contemporary Music*) в Зальцбурге, а впоследствии возглавил его голландское представительство.

В сочинениях Пейпера начиная с 1920 года ресурсы хроматической тональности, политональности и даже атональности удивительным образом сочетаются с текстами традиционных голландских баллад. Известно, что Пейпер в течение всей жизни собирал образцы отечественного фольклора, однако в своих хоровых сочинениях использовал исключительно их текстовую

основу. Возможно, в этом проявилась типичная и для его учителя Зверса осознанная ориентация на создание национального нидерландского музыкального искусства.

Среди тех, кто внес значимый вклад в последующее развитие хоровой музыки Нидерландов, отметим учеников Пейпера (Гийома Ландре, Хенка Бадингса) и Андриссена (Германа Штратегира и Альберта де Клерка). Каждая из этих «эволюционных ветвей» сохранила то, что отличало творчество их основателей. Ландре и Бадингс в своих сочинениях демонстрируют ориентацию на ключевые достижения новейшего искусства, тогда как Штратегир и де Клерк работали в области духовной музыки, ориентированной на традиции Андриссена. Эти отличия во многом обусловлены и конкретными задачами, которые перед ними стояли.

Так, Герман Штратегир (1912–1988), окончивший Римско-католическую школу церковной музыки в Утрехте и совмещавший в дальнейшем обязанности органиста и композитора, создавал в первую очередь сочинения для богослужений: 3 мессы для хора *a cappella*, 21 месса для хора в сопровождении органа, десятки антифонов, псалмов, мотетов. Даже в своих светских произведениях он обращался к духовной тематике: среди подобных его работ — вокально-симфонические опусы *Cantica pro tempore natali* («Песни рождественского времени», 1953), *Arnhemsche psalm* («Арнемский псалом», 1955), *Rembrandtcantate* (кантата «Рембрандт», 1956). Подобно Андриссену, Штратегир большое внимание уделял хору *a cappella*, включал эпизоды такого рода не только в композиции с органом, но и в вокально-симфонические сочинения. Один из примеров — начальные такты *Arnhemsche psalm*, где октавное изложение *a cappella* вызывает ассоциации со звучанием предваряющего части старинных месс григорианского хорала. Укажем здесь, что Штратегир был и хоровым дирижером, чей коллектив — хор «Мадригал» в Лейдене — был известен исполнением сочинений франко-фламандских мастеров XV–XVI веков.

Деятельность композитора и церковного органиста сочетал в течение всей своей жизни и другой ученик Андриссена — Альберт де Клерк (1912–1998). Еще до окончания Амстердамской консерватории он сменил своего учителя на посту органиста церкви Святого Иосифа в Харлеме (в 1934 году) и впоследствии занимал эту должность до самой смерти. Не столь плодовитый, как Штратегир, он тем не менее оставил свой след в духовной музыке второй

половины XX века, создав мессы *Mater Sanctae laetitiae* для женского хора и органа (1948), *Sancti Pape Pii Decimi* («Святой Папа Пий X», 1956) для смешанного хора и органа, *Te Deum* для меццо-сопрано, хора и оркестра (1979). Диатоническая основа его сочинений, базирующихся на преимущественном использовании церковных ладов, сочетается с яркими мажоро-минорными гармониями, вызывающими ассоциации с композициями не только Ан-дриссена, но также Франсиса Пуленка и Дариуса Мийо.

Оппозиционную линию к традиционному в своей основе хоровому творчеству Штрагегира и де Клерка представляли ученики Пейпера. Сосредоточенные в большей степени на симфонических и камерно-инструментальных сочинениях, они все же внесли свой вклад и в создание хоровой музыки. Их работы в этой области отмечены экспериментами с новыми техниками композиции и даже с новыми тембровыми приемами. Один из первых учеников Пейпера — Гийом Ландре (1905–1968) — под воздействием учителя начал изучать не только выразительные свойства диссонанса, но и числовые комбинации, оказывающие влияние на интонационную и ритмическую организацию музыки⁸. Во многом именно этим объясняется интерес композитора к серийной додекафонии, особенно к таким деривативным ее формам, как ротация и пермутация. Даже в вокальных сочинениях Ландре использует звуковые ряды, базирующиеся на диатонических последовательностях 6–8 тонов. Как и Пейпер, он работал с текстами на нидерландском языке, с тем лишь отличием, что предпочитал фольклорным авторские. Среди его любимых поэтов — Лео Браат⁹ (*Groet der martelaren* — «Похвала мученикам», 1944), Анна де Врис¹⁰ (*Berceuse voor moede mensen* — «Колыбельная для мужественных людей», 1952).

⁸ Вступление Пейпера в 1938 году в масонскую ложу определило интерес композитора к одному из важнейших каббалистических методов познания (гематрии), основанному на анализе сокрытого смысла вербального текста через изучение числовых значений составляющих его букв. Целый ряд сочинений его последнего десятилетия предваряли вычисления, касающиеся интонационных формул и формальных пропорций. Ландре также использовал технические приемы, основанные на числовых манипуляциях. Их присутствие отражено даже в названии отдельных оркестровых сочинений: *Permutazioni sinfoniche* («Симфонические пермутации», 1957), *Anagrammen* («Анаграммы», 1960).

⁹ Лео Браат (1908–1982) — голландский поэт, скульптор, искусствовед, редактор журнала «Хроника искусства и культуры».

¹⁰ Анна де Врис (1904–1964) — голландский писатель и поэт, известный серией книг о Бартье Бартельсе, очень популярных в Нидерландах.

Особое место в нидерландской хоровой музыке середины XX века занимает творчество Хенка Бадингса (1907–1987) — одного из самых плодовитых композиторов, автора свыше тысячи сочинений, среди которых около восьмидесяти — хоровые. Несмотря на то, что из-за творческих разногласий он прекратил занятия с Пейпером, именно ему Бадингс обязан своими ранними опытами в симфонической музыке, принесшими ему первый успех и внимание выдающегося голландского дирижера Виллема Менгельберга. Вплоть до начала 1950-х годов сочинения Бадингса демонстрировали ориентацию на образцы романтической музыки, что проявилось и в их традиционном тонально-гармоническом решении, и в следовании законам строфической формы. Один из наиболее известных опусов этого периода — цикл «Четыре духовных песнопения» для хора *a cappella* (1941), напоминающий, что удивительно, не столько сочинения школы Пейпера, сколько композиции Андриссена и его учеников (ясная тональная основа с преобладанием аккордовой и гомофонно-гармонической организации).

В 1950-е годы Бадингс одним из первых в Нидерландах начал эксперименты с электронными звучностями. В эти годы он работал в студии своей *alma mater* — Технического университета в Делфте. Вслед за итальянскими (Джан Карло Менотти) и немецкими (Бернд Алоис Циммерман, Ханс Вернер Хенце) композиторами Бадингс обратился к жанру радио-оперы. Уже его первый опыт в этом жанре — *Orestes* («Орест», 1954) — отмечен интересными акустическими находками. В частности, для получения фантастических звуковых эффектов композитор применял ускорения и замедления предварительно сделанной аудиозаписи мужского хора.

Эти эксперименты практически на два десятилетия опередили манипуляции такого рода в гепталогии Штокхаузена *Licht (Unsichtbare Chöre)* из оперы *Donnerstag*. Опыт создания радиоопер¹¹ в дальнейшем пригодился Бадингсу в работе по разъединению в пространстве одного сочинения «живого» и предварительно записанного звучания: с подобными новациями мы встречаемся в *Genesis'e* для мужского хора, ударных инструментов и магнитофонной ленты (1967), а также в Кантате № 7 *Ballade van die bloeddorstige Jagter* («Баллада о кровожадном охотнике») для солистов, хора, оркестра и магнитофонной ленты (1970).

¹¹ Бадингсу принадлежит две радиооперы — *Orestes* (1954) и *Asterion* (1957), а также одна телевизионная опера *Salto mortale* (1959).

Опираясь на опыт своих голландских предшественников, а также активно используя новации композиторской техники послевоенного авангарда, Бадингс пришел к созданию сочинений, широко востребованных не только в его стране, но и за ее пределами. Таким образом, именно он заложил основу для формирования международного статуса нидерландской академической музыки (в том числе и хоровой), заметно укрепившейся благодаря деятельности композиторов следующего поколения — в первую очередь Тона де Лейфа и Луи Андриссена.

*Нидерландская хоровая композиция второй половины XX века:
от учеников Хенка Бадингса к Луи Андриссену*

Успешно сочетая традиционные и новейшие приемы композиции, Бадингс достиг большой известности не только в своей стране, но и за рубежом — в Германии, во Франции, в США и даже в Австралии. В Нидерландах он имел обширную педагогическую практику. Среди его учеников отметим Тона де Лейфа и Ханса Кокса — композиторов, с именами которых в основном и связано развитие хоровой музыки Нидерландов в 1960–1990-е годы. Первый из них, Тон де Лейф (1926–1996), — одна из самых значимых фигур в культуре Нидерландов, композитор, музыкальный продюсер главной радиостанции страны *Nederlandse Radio Unie*, директор и художественный руководитель Амстердамской консерватории, приглашенный лектор в Калифорнийском университете в Беркли.

Творчество де Лейфа — убедительная иллюстрация известного тезиса о культурном плюрализме как одном из важнейших свойств современной музыки¹². С юности он интересовался различными религиозными концепциями, имеющими отношение не только к христианству, но и к восточным космогоническим учениям. Начав как композитор, ориентированный на музыку Бартока, Пейпера, Бадингса (у последнего он учился с 1947 по 1949 год), де Лейф в дальнейшем увлекся неомодальной техникой в духе Оливье Мессиана, в классе которого он провел несколько месяцев в 1949–1950 годах. Значимым событием для молодого композитора стало посещение Летних курсов Новой музыки в Дармштадте в 1953 году, где он познакомился с сочинениями Веберна и после этого

¹² По верному замечанию Хикран Алиевой, «композиторы сегодня черпают вдохновение из широкого спектра культурных традиций, в результате чего появляются эклектичные и динамичные хоровые произведения» [9, р. 6].

создал первые образцы голландского сериализма. Этот метод композиции затронул в первую очередь его инструментальную музыку. В своих хоровых сочинениях, возникших в эти же годы (*Missa brevis* для смешанного хора, 1952; «Четыре хоровые песни» для смешанного хора *a cappella* на тексты средневековых голландских поэтов-анонимов, 1953), де Лейф, напротив, использовал весьма традиционные средства, создавая музыку на основе старинных ладов с акцентом на звучании чистых интервалов и активном использовании монофонии и аккордовой фактуры.

Встреча с Джоном Кейджем в 1958 году, поездки в Иран и Индию способствовали кардинальной смене направления в творческом развитии де Лейфа. Композитор увлеченно изучает индийские раги, иранский макам, традиции японского театра Но, знакомится с музыкально-теоретическими трудами, посвященными особенностям этих восточных традиций. В то же время он исследует партитуры старинных мастеров — от *Ars antiqua* до Ренессанса, находя много общего в самом восприятии музыкального времени между доклассическими европейскими сочинениями и традиционной восточной музыкой. Объединяющей эти, на первый взгляд, полярные позиции, по мнению де Лейфа, становится модальность в широком понимании этого термина (композитор пользуется выражением «расширенная модальность»), противопоставляемая не только сериализму, но также и хроматической тональности и атональности:

«Расширенная модальность» — это в определенном смысле переоценка, обобщение и расширение более ранних модальных принципов, рассматриваемых с позиций XX века. Это также реакция на тупик, достигнутый в нашей музыке, противопоставленный тому, что породило как позднюю западную тональность, так и атональность [10, p. 83].

Композитор часто основывает сочинение на сочетании различных попевок как в рамках единой горизонтали, так и в наложении нескольких голосов, что определяет постоянное использование в его музыке монофонии и гетерофонии. Замечательный пример подобного подхода — хоровая партитура *Carnos vignes sont en fleur* («Виноградники наши в цвету», 1983). Начало сочинения строится на последовательном расширении количества хоровых партий, исполняющих выдержанные звуки или небольшие попевки — вне конкретного ритма или частично ритмизованные. Принцип добавления хоровых голосов — от центральных партий альты и тенора к симметричному расширению фактуры

через добавление верхних и нижних голосов — очень напоминает подход, ранее встречавшийся в партитурах послевоенного авангарда, в частности у Луиджи Ноно (*Cori di Didone*, 1958) и Дьёрдя Лигети (*Lux aeterna*, 1966) (Пример 4). Это фактурное решение корреспондирует и с предписанным пространственным размещением певцов¹³ на сцене (Пример 5): в первой части применяется «центробежное» появление попевок, в то время как в третьей части они возникают последовательно слева (от партий сопрано) направо (к партиям басов).

Пример 4. Т. де Лейф. *Car nos vignes sont en fleur*, тт. 1–3

При образовании мелодической горизонтали де Лейф использует набор ритмических моделей в чистом виде и в сочетании друг с другом. Этот подход

¹³ Заметим здесь, что де Лейф постоянно использовал ресурсы пространственной музыки. Яркие примеры — такие вокальные-инструментальные и камерно-инструментальные сочинения как *Haiku II* («Хайку II», 1968), *Spatial Music I–IV* («Пространственная музыка I–IV», 1966–1968). В первом из них (*Haiku II*) применяется перемещение вокалистки (сопрано) между шестью точками в сценическом пространстве, очень напоминающее решение знаменитой анти-оперы Берлио *Passaggio* (1961–1962).

S1 S2 S3 T1 A1 T2 A2 T3 A3 B1 B2 B3

Пример 5. Т. де Лейф. *Car nos vignes sont en fleur*: размещение певцов

проявляется и в наложениях нескольких вариантов одной горизонтали с образованием гетерофонии, более строгой в сравнении с начальными тактами сочинения (Пример 6).

The image shows a musical score for the piece "Car nos vignes sont en fleur" by T. de Lief. It features four vocal parts: S1-3 (Soprano), T1 (Tenor), T2.3 (Tenor), and B1-3 (Bass). The lyrics are in French: "feu, le feu dé - vo - rant de l'é - ter - nel, des tor". The score includes musical notation with a treble and bass clef, and a 3-measure triplet in the T1, T2.3, and B1-3 parts.

Пример 6. Т. де Лейф. *Car nos vignes sont en fleur*, тт. 68–71

В атмосфере «нео-архаики» сочинений де Лейфа органично воспринимаются и основные вокальные приемы. Кроме обычного хорового пения (*normal singing*) используются средства *Sprechgesang*, а также ненотируемая речитация на абстрактные слоги. Важная роль принадлежит и периодически встречающемуся микротоновому интонированию (пению четвертитонов).

Подобно Джачинто Шельси, который после экспериментов с авангардными техниками переориентировался на изучение старой музыки и объединял

в своих сочинениях основанный на ресурсах модальности музыкальный ряд с древними литературными текстами, де Лейф, начиная с 1970 года, привлекает для хоровых опусов тексты Библии (упомянутая выше партитура *Car nos vignes sont en fleur* для двенадцатиголосного смешанного хора *a cappella*, а также *Élégie pour les villes détruites* — «Элегия для разрушенных городов», 1994), мифы американских индейцев (*The Birth of Music* — «Рождение музыки» для смешанного хора *a cappella*, 1975), гимны Кабира¹⁴ («Пять гимнов» для смешанного хора, двух фортепиано и ударных, 1987–1988), фрагменты индийских музыкально-теоретических трудов (*The Magic of Music I* — «Магия музыки I» для двухголосного хора, 1970) и трактата Шитао¹⁵ (*Cloudy Forms* — «Формы облаков» для мужского хора *a cappella*, 1970).

Смещением акцента в содержании хоровых сочинений на область религиозно-философской и, шире, экзистенциальной лирики отмечено и творчество Ханса Кокса (1930–2019). На его первые опусы основное воздействие оказали произведения Бадингса, Берга и Малера. От последнего Кокс унаследовал интерес к масштабным вокально-симфоническим полотнам, посвященным ключевым вопросам человеческого бытия — цели жизни, проблеме нравственного выбора в эпоху испытаний. Среди наиболее известных сочинений композитора — *Requiem for Europe* («Реквием для Европы») для четырех (!) хоров, двух органов и оркестра на тексты Пауля Целана, Библии и самого композитора (1971), кантата «Анна Франк» для солистов, хора и оркестра (1984), текст которой основан на знаменитом «Дневнике Анны Франк», вокально-симфоническая композиция *Das Credo quia absurdum* для солистов, хора и оркестра на тексты Библии, Корана, Фридриха Ницше и Райнера Марии Рильке (1995), Симфония № 6 для смешанного хора и оркестра на тексты Ницше и Целана (2012).

Несмотря на то, что Кокс начинал свой творческий путь как церковный органист, в своих религиозно-философских композициях он не замыкался на использовании христианских источников. Отрицательно относясь к современной международной политике, он тем не менее горячо интересовался основными событиями в мире, глубоко сочувствовал жертвам межрелигиозных

¹⁴ Кабир (1440–1518) — средневековый индийский поэт, проповедник. Гимны Кабира включены в священную для последователей сикхизма — монотеистической религии, родившейся на пересечении идей индуизма и ислама, — книгу «Адигрантх», составление которой было завершено в 1604 году.

¹⁵ Шитао (1642–1707) — китайский художник и теоретик живописи, написавший трактат «Беседы о живописи».

и межэтнических конфликтов. Гуманизм — основополагающая тема, объединяющая сочинения Кокса различных жанров. Адресуя свои сочинения широкому кругу слушателей, он не расставался с тональностью, предпочитая традиционные гармонические и темброфактурные ресурсы. Отличительная черта музыки Кокса — ее ясная мелодическая основа, вызывающая ассоциации, с одной стороны, с сочинениями Малера, с другой — Хендрика Андриссена. Можно говорить и об опосредованном влиянии послевоенного авангарда, сказавшемся, в частности, в обращении к концепции пространственной музыки¹⁶. Например, в *Requiem for Europe* Кокс использует идею Штокхаузена (*Carré*, 1960) изолированно разместить вокруг публики четыре хора в ансамбле с инструментальными группами.

Взаимодействие с традицией на новом этапе демонстрирует и творчество самого известного композитора Нидерландов последней четверти XX века — Луи Андриссена (1939–2021). Начав занятия композицией со своим отцом Хендриком Андриссеном, он продолжил их с 1957 года в Гаагской королевской консерватории с Ван Бареном, а затем в 1961–1965 годах учился у Лючано Берио, благодаря которому познакомился с большим кругом сочинений довоенного и послевоенного авангарда. Своей активной общественной жизнью демонстрировал неприятие буржуазной морали, будучи поклонником идей анархизма и маоизма. Во многом под влиянием своих социально-политических взглядов он отошел от авангардных техник, приблизившись в своей сдержанной анти-экспрессивной манере к музыкальным идеям Игоря Стравинского — композитора, которого Андриссен ставил выше других среди мастеров первой половины XX века. В 1983 году в посвященной Стравинскому книге «Часы Апполона», написанной им в соавторстве с Элмером Шёнбергером, Андриссен напишет:

Настоящее влияние Стравинского только начинается. <...> Это воздействие метода, который подпитывается недоразумением, нарочитым искажением, преувеличением, верным неверным выводом [12, с. 18].

¹⁶ В статье, посвященной тенденциям в развитии хоровой музыки послевоенного авангарда, мы уже обращали внимание на то, что стереофония во второй половине XX века становится одной из наиболее характерных примет хоровых и вокально-ансамблевых сочинений. В целом ряде опусов Карлхайнца Штокхаузена (от *Carré* до *Engel-Prozessionen*), Луиджи Ноно (*Ha venido: canciones para Silvia, Sarà dolce tacere, Das atmende Klarsein*), Дьёрдя Лигети (*Requiem, Lux aeterna*) мы видим целенаправленное применение ресурсов фактуры и тембрики для достижения пространственных эффектов. Подробнее об этом см. [11].

Композитор неоднократно подчеркивал: «Стравинский был для меня настоящим примером того, как обращаться с музыкальным материалом в XX веке» (цит. по: [3, p. 112]). Благодаря погружению в творчество Стравинского, Андриссен открыл для себя универсальный метод, позволяющий работать со стилистически разнородным материалом, добиваясь при этом убедительного художественного результата:

Музыкальный материал, который я использую, меняется с годами, потому что у меня меняются музыкальные интересы. Но мой подход не изменится, он всегда будет одинаковым.

Лучший пример — подход кого-то вроде Игоря Стравинского, кого не особо волнует нечто связанное со стилем или индивидуальностью, а кого волнует музыка. Я думаю, что это более или менее идеальный подход к профессии: вы больше заботитесь о том, что, по вашему мнению, вы должны рассказать о музыке, нежели о том, как выразить себя (цит. по: [4, p. 17]).

Одним из первых сочинений, которым Андриссен ярко заявил о себе, стало *De staat* («Государство», 1972–1976) для четырех женских голосов и инструментов. Ансамбль, включающий классические (2 арфы, 4 альты, 2 фортепиано, 16 духовых инструментов) и эстрадные (4 электрогитары и бас-гитара) музыкальные инструменты, равно как и модальная основа сочинения, а также, главным образом, пение четырех женских партий в унисон — свидетельство его «анти-авангардной» и, соответственно, «анти-буржуазной» направленности. Кроме того, свою роль в обращении к вокальному одноголосию (ремарка: *legatissimo, senza vibrato*) с редким вкраплением гармонического изложения могла сыграть и ассоциация с древнегреческой монодией, поскольку литературным первоисточником для сочинения стал одноименный диалог Платона, фрагмент которого включен в партитуру на языке оригинала.

Немаловажно и то, что в эти годы Андриссен заявляет о себе как политически ангажированный композитор, создавший песни протеста против вьетнамской войны (*Thanh Hoa*, 1972; *Dat gebeurt in Vietnam*, 1973), песню *Laat toch vrij de straat* («Пусть улицы будут свободны», 1978). Возможно, монолитное унисонное пение с фрагментами аккордовой фактуры этих голландских «массовых песен» определило и два наиболее характерных для хоровых и вокально-ансамблевых сочинений композитора вида изложения — аккордовую фактуру и монофонию. Мы их встречаем и в *De stijl* («Стиль», 1984–1985),

и в *Odysseus' Women* («Женщины Одиссея», 1995), и в сценической оратории *De materie* («Материя», 1989)¹⁷, а также в целом ряде других менее известных сочинениях Андриссена.

Особняком в этом отношении стоит партитура *De tijd* («Время», 1980–1981), в которой женский хор рассматривается как важная тембровая часть общей вокально-инструментальной звучности. Основанное на тексте Аврелия Августина, посвященном сравнению категорий «время» и «вечность», сочинение иллюстрирует противопоставление данных понятий в двух полярных типах временной организации материала:

а) пульсирующем — обостренно ритмизованном через противопоставление бинарных и тернарных метров,

б) континуальном — связанном с неспешным переходом гармоний, звучащих как бы «вне времени» (что очень напоминает такие сочинения Лигети, как *Lontano*, *Lux aeterna*).

Словесная основа сочинений выявляет интерес Андриссена к элитарной литературе. Здесь и труды философов (Платона, Лао-цзы, Аврелия Августина), и выдающиеся образцы мировой литературы («Одиссея» Гомера, «Государь» Никколо Макиавелли). С другой стороны, мы обнаруживаем среди источников и политическую литературу XIX–XX веков — сочинения Михаила Бакунина, Артюра Арну, Яапа ван дер Мерве. Такое контрастное сочетание вызывает ассоциации с вокальным творчеством Ноно. Демократичность, а порой и эксцентричность музыки Андриссена обеспечили большую популярность и, соответственно, концертную востребованность его сочинений в мире.

Выводы

Появление таких фигур, как Хенк Бадингс, Тон де Лейф, Луи Андриссен и других, позволяет рассматривать развитие хоровой музыки Нидерландов в качестве единого поступательного процесса, в рамках которого можно обнаружить ряд особенностей, определивших его специфику:

¹⁷ Обращение к жанру сценической оратории — одно из свидетельств стремления Андриссена реформировать традиционный музыкальный театр. В статье Елены Васильевны Кисеевой и Эммы Сергеевны Короткиевой, посвященной особенностям оперного жанра в творчестве Кайи Саариано, авторы называют имя Луи Андриссена в числе композиторов, творчество которых было направлено на принципиальное обновление оперного жанра. Подробнее об этом см. [13, с. 130].

1. «Позднее включение» в общее русло развития хоровой композиции Нового времени в сравнении с соседними европейскими государствами — Францией, Германией, Великобританией.

2. Ориентация ведущих нидерландских композиторов на выдающиеся образцы музыки предшествующих эпох, главным образом Ренессанса.

3. Наличие двух во многом независимых друг от друга линий:

а) консервативной — представленной композиторами, предпочитавшими следовать музыкальным традициям своей страны;

б) новаторской — связанной с творчеством авторов, тяготеющих к современным техникам.

Общая направленность эволюции хоровой композиции в Нидерландах от первых ростков «голландского ренессанса» в творчестве Зверса, Вагенара, Дипенброка до выхода сочинений Бадингса, де Лейфа и Луи Андриессена на мировые сцены позволила этой стране спустя несколько столетий после завершения великой эпохи франко-фламандских мастеров XV–XVI веков вновь ярко заявить о своем значимом месте на современной карте европейского хорового искусства.

Список литературы

1. *Samama L.* Alphons Diepenbrock: The Life, Times and Music of a Dutch Romantic Composer. London: Toccata Press / Boydell & Brewer, 2023. <https://doi.org/10.2307/j.ctv31vqq4m>

2. *Девятко Е. Д.* Альфонс Дипенброк: композитор и эссеист. Петрозаводск: Версо, 2021.

3. *Nash P.* A Discussion of Overture to Orpheus with Louis Andriessen // Contemporary Music Review. 2001. Vol. 20. P. 107–115. <https://doi.org/10.1080/07494460100640101>

4. *Potter B. K.* The Music of Louis Andriessen: Dialectical Double-Dutch // Contact: A Journal for Contemporary Music. 1981. Vol. 23. P. 16–22.

5. *Overbeeke E.* Nederland en de Tweede Weense School // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 2022. Vol. 72, No. 1. P. 129–178. <https://doi.org/10.5117/tvnm2022.1.005.over>

6. *Antcliffe H.* The Renaissance of Dutch Music // Proceedings of the Musical Association. 1924. Vol. 51. P. 1–14.

7. Gessel J. van. Savouring the essence of Christianity: the first Dutch performances of Bach's sacred music (1870–1899) // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 2024. Vol. 74. Issue 1. P. 135–165. <https://doi.org/10.5117/TVNM2024.1.003.GESS>

8. Jensen L. Water: A Dutch Cultural History. Nijmegen: Radboud University Press, 2024. <https://doi.org/10.54195/ASQH4249>

9. Aliyeva H. The history of choral music: from medieval to contemporary choirs // Deutsche Internationale Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft. 2024. № 84. P. 5–6. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12752418>

10. Leeuw T. de. Back to the Source // Ton de Leeuw / ed. J. Sligter. London & New York: Harwood Academic Publishers, 1995.

11. Рыжинский А. С. Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>

12. Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском / пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2003.

13. Кусеева Е. В., Короткиева Э. С. Трактровка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 128–141. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.128-141>

References

1. Samama, L. (2023). *Alphons Diepenbrock: The life, times and music of a Dutch romantic composer* (B. Annable, Trans.). Toccata Press / Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctv31vqq4m>

2. Deviatko, E. (2021). *Al'fons Dipenbrok: kompozitor i esseist* [Alfons Diepenbrock: the composer and essayist]. Verso. (In Russ.).

3. Nash, P. (2001). A discussion of *Overture to Orpheus* with Louis Andriessen. *Contemporary Music Review*, 20(1), 107–115. <https://doi.org/10.1080/07494460100640101>

4. Potter, B. K. (1981). The Music of Louis Andriessen: Dialectical Double-Dutch. *Contact: A Journal for Contemporary Music*, 23, 16–22.

5. Overbeeke, E. (2022). Nederland en de Tweede Weense School. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 72(1), 129–177. <https://doi.org/10.5117/TVNM2022.1.005.OVER>

6. Antcliffe, H. (1924). The Renaissance of Dutch music. *Proceedings of the Musical Association*, 51, 1–14.

7. van Gessel, J. (2024). Savouring the essence of Christianity: the first Dutch performances of Bach's sacred music (1870–1899). *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 74(1), 135–165. <https://doi.org/10.5117/TVNM2024.1.003.GESS>

8. Jensen, L. (2024). *Water: A Dutch cultural history*. Radboud University Press. <https://doi.org/10.54195/ASQH4249>

9. Aliyeva, H. (2024). The history of choral music: From medieval to contemporary choirs. *Deutsche Internationale Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft*, 84, 5–6. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12752418>

10. Leeuw, T. de (1995). Back to the source. In J. Sligter (Ed.), *Ton de Leeuw*. Harwood Academic Publishers.

11. Ryzhinsky, A. S. (2022). Major trends in the development of choral music by the Western European Avant-Garde from the 1960s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, (4), 38–52 (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>

12. Andriessen, L., & Schönberger, E. (1989). *The Apollonian Clockwork: On Stravinsky* (J. Hamburg, Trans.). Oxford University Press.

13. Kiseeva, E., & Korotkiewa, E. (2023). Interpretation of the genre in opera *Innocence* by Kaija Saariaho. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, (4), 128–141. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.128-141>

Сведения об авторе:

Рыжинский А. С. — доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Information about the author:

Alexander S. Ryzhinsky — Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department, Gnesin Russian Academy of Music.

Статья поступила в редакцию 14.01.2026;
одобрена после рецензирования 04.03.2026;
принята к публикации 11.03.2026.

The article was submitted 14.01.2026;
approved after reviewing 04.03.2026;
accepted for publication 11.03.2026.