

В этой связи можно вспомнить мысль А.В. Михайлова, высказанную отнюдь не по поводу Стравинского. В докладе под названием «Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна» (1995) он говорит следующим образом: «Нормальное состояние текстов, с которыми мы имеем дело, это не состояние их открытости и полной доступности, а состояние закрытости. К этому трудно привыкнуть. Но, по-видимому, это соответствует глубинным основаниям человеческой культуры. Она предлагает нам иметь дело не с текстами, которые легко раскрываются перед нами, а с текстами, которые, в принципе говоря, закрыты, трудночитаемы, и только до какой-

то степени приоткрываются. Такой характер текстов можно было бы назвать *сакральным*. И это не будет ошибкой. Сакральность предполагает известную неприступность текстов» [1, 135]. «Правильный» «аккорд смерти» и делает текст Заупокойных песнопений «неприступным» именно в этом смысле — как текст сакральный.

Сакральный смысл искусства предстает как результат созидания музыкального объекта, не объясняющего что-то, не «рассказывающего историю» (даже в тех случаях, когда история налицо), но способного восславить Господа и творение подобно убранству храма и слову молитвы.

Список литературы

1. **Михайлов А.В.** Музыка в истории культуры. — М.: МГК, 1998.
2. **Савенко С.** Мир Стравинского. — М.: Композитор, 2001.
3. **Сарабьянов Д.В.** К определению стиля модерн // Советское искусствознание — 78. Вып. 2. — М., 1979. — С. 209–223.
4. **Стравинский И.** Диалоги. — Л., 1971.
5. **Шнитке А.** Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность. Вып. 5. — М.: Музыка, 1967. — С. 209–261.

Светлана ЛАВРОВА

«Потому, что умеет летать человек...»



фото Harald Fronzcek

Карлхайнц Штокхаузен в студии электронной музыки. Кёльн, август 1991 года

Карлхайнц Штокхаузен — одна из наиболее противоречивых и сложных фигур в музыке XX века, всегда поражал непредсказуемостью и оригинальностью идей и замыслов. Он ввел чудеса и подвиги, подобно барону Мюнхаузену в свою ежедневную обязанность, сделав «удивительное» своей профессией, своим ремеслом. Играя роль своеобразного «enfant terrible» новой музыки, он шокировал публику своими экстраординарны-

ми высказываниями. По поводу небрежно брошенной композитором фразы, относительно событий 11 сентября в Нью-Йорке до сих пор спорят и пытаются отыскать истину. Кто-то ужасается цинизмом, а кто-то находит в различных источниках всевозможные оправдания, пытаясь объяснить подлинный смысл слов Штокхаузена.

Масштабы его «композиторской» деятельности — воистину непредсказуемы: «Группы» для трех оркес-

тров, «Карре» для четырех оркестров и четырех хоров, масштабные электронные композиции, такие как «Гимны» — своего рода «прогулка по земному шару». Одним из наиболее ярких сочинений, стал вокальный секстет «Stimmung», который положил начало обертоновому пению в европейском музыкальном искусстве.

В развитии композиторской техники новой музыки, Штокхаузену также отведена одна из ведущих

5 декабря 2007 года скончался **Карлхайнц Штокхаузен**. Он ушел, оставив за собой всеобщее недоумение. Никто не в силах поверить, что чудес больше не будет. В этом году, ему исполнилось бы восемьдесят... Своим многоликим и не всегда даже музыкальным творчеством, он во многом предопределял ход событий истории авангарда. Сегодня, шаг за шагом авангардная культура уже уходит в прошлое, с утратой каждого из своих «апостолов». В 1988 году не стало Джачинто Шелси, в 1990 — Луиджи Ноно, в 1992 — Джона Кейджа, в 2002 году скончался Лучано Берно, в 2006 году — Дьердь Лигети. Мы стоим перед зияющей пропастью неизвестности, уже привыкнув к красивым словам, таким как постмодернизм, или поставангард. Но совсем не хочется прощаться с тем, удивительным, теперь уже прошлым, и заглядывать в непонятное будущее...

ролей. В рамках сериальности 1950–1960-х годов мы сталкиваемся с разнообразнейшими определениями: пуантилистическая, групповая, статистическая, полевая, формульная композиции. Все это разветвленное многообразие композиторской техники призвано к поискам взаимосвязи музыкальных параметров, логически обуславливающим сложную иерархическую систему. Развитие новых идей в творчестве происходит параллельно поискам других композиторов второй волны авангарда. В этом отношении, Штокхаузен оказывается воистину уникальной фигурой, сосредоточившей в себе все основные направления, и во многом проложившей пути для дальнейшего развития. Теоретически обосновав явления, связанные с культурой поставангарда, он и в этом отношении не оказывается в стороне. Именно Штокхаузен дал определение полистилистика, разделив ее на симбиотическую и коллажную, выдвинул идеи так называемой «мировой музыки», как своеобразного целостного организма. Новые симбиотические формы, согласно идее композитора, должны составить особый род искусственно созданного фольклора.

Жанры, представленные в творчестве композитора, уникальны и разнообразны. И если даже появляется нечто напоминающее традиционный классический жанр, то масштабы возможной интерпретации совершенно непредсказуемы. Так единственный в своем роде «Helicopter-quartet», где исполнители помещаются в вертолеты и находятся там в наушниках изолированно друг от друга. Штокхаузен, в одном из своих интервью объясняет обращение к подобному жанру: «Прежде я ни разу не писал для классических составов: квартет укоренен в восемнадцатом столетии вместе с сольным концертом и симфонией и своей композицией, исполнительской практикой и в особенности формой принадлежит определенной эпохе. Среди моих сочинений нет концерта для фортепиано, хотя я пианист; все просьбы о скрипичных, фортепианных концертах, симфониях и струнных квартетах я неизменно отклонял. Так было и в этот раз. Я получил заказ и ответил: "Никогда!", но все

изменилось, когда мне вдруг представилась четверка музыкантов, летящая в небе, в совершенно обычных условиях; из этого видения и вырос квартет. Люди в зрительном зале могут представлять себе, что четверо из них находятся в летательных аппаратах; в будущем эти аппараты приобретут способность путешествовать гораздо дальше, чем нынешние»¹. Еще одна интереснейшая жанровая интерпретация, относится к жанру оперы. Последний гигантский проект — цикл из семи опер, названный в совокупности «Свет», который находился в реализации с 1977 года и был закончен лишь спустя 25 лет. Этот своего рода аналог «Кольца Нибелунгов» цикличен в том отношении, что у него нет ни начала, ни конца. Время как вечно вращающееся колесо, а не прямая линия, наделенная причинно-следственными связями.

Биография Карлхайнца Штокхаузена — яркое свидетельство непростого и богатого неожиданностями жизненного пути: родился 22 августа 1928 года в деревушке близ Кёльна, в семье скромного учителя народной школы. Еще подростком он остался круглым сиротой: в 1945 году отец пропал без вести на фронте, а душевнобольная мать была подвергнута эвтаназии. Несмотря на необходимость зарабатывать нелегким трудом на жизнь, в 1951 году он окончил Высшую музыкальную школу в Кёльне. В этом же году появилось сочинение, обозначенное композитором как опус 1 — знаменитый «Kreuzspiel», вошедший в классику авангарда. Удивительное свойство музыки Второго авангарда — пересечение оригинальных идей: так «Полифония X» Пьера Булеза, написанная в 1951 году, во многом преломляет аналогичный принцип организации сериальной композиции, основанный на перекрещивании различных организующих параметров: ритма, тембра, звуковосотности. Последующий важный этап в жизни Штокхаузена связан с обучением в Париже у Оливье Мессиана. В 1953 году он начал работать на студии электронной музыки WDR в Кёльне, а с 1963 по 1973 был ее художественным руководителем. В 1953–1956 изучал в Боннском университете фонетику

и теорию коммуникации. 21 год преподавал композицию на Международных летних курсах новой музыки в Дармштадте, а также в Базеле, Филадельфии и Дэвисе. В 1963 году основал Кёльнские курсы новой музыки, где был до 1968 года художественным руководителем. В 1970–1977 занимал должность профессора композиции в Высшей музыкальной школе Кёльна. Эти факты биографии говорят о многосторонних интересах Штокхаузена: слово в его творчестве всегда играло едва ли не самую значительную роль. Особый случай перевеса из музыкальной сферы в область вербальную — его сочинение «Из семи дней», где композитор в принципе отказался от нотного текста как такового. Однако ранний период творчества композитора, характеризуется тем, что творческий процесс находится под жестким контролем. Идея единства свойств звука: высоты, длительности, динамики, тембра, организуемых, согласно Штокхаузену сообразно определенным закономерностям, интересовала композитора еще в ранний период творчества. Известная статья «Как течет время» (1956), проложила новые пути к открытию взаимозависимости временного и тембрового параметров. Сам Штокхаузен объяснял эту идею просто и красочно: соответствующий результат можно получить посредством ускоренного воспроизведения какого-либо сочинения или его фрагмента, результатом чего, становится в высшей степени индивидуальный звук, с другой стороны, мы получаем музыкальное произведение, чья форма оказывается расширением микроакустического структурирования первоначального звука. Каждый звук, образующий свой обертоновый спектр частичных колебаний, дает возможность установить соотношение основной длительности и ее составных частей. Возникновение иерархических отношений строится от микрофонического пространства к макромиру, в котором те же соотношения реализуются на качественно ином уровне [2]. Эта интереснейшая, но увы, не новая идея, ранее получившая свое освещение в книге Генри Кауэлла «Новые музыкальные ресурсы», где автор пытался

¹ Перевод текста с интернет-сайта: www.stockhausen.org/video_helicopter.html

² Цит. по: [1, 58].

выделить ритмо-временной параметр из обертонового ряда, творчески развитая и продолженная Штокхаузен, заложила мощный фундамент для появления французской спектральной музыки. По своему преодолению равноправия элементов в сериализме, не мотивированное какими либо системными соотношениями, Штокхаузен приходит к жесткой детерминированности параметров, основанной на обертоновых соотношениях. В дальнейшем, пуантилистическая точность, в его творчестве сменяется вариантностью статистической композиции полей. «В связи с генезисом переменных форм я пытался сочинить отношения неопределенностей и приспособить их к относительной неопределенности играющего музыканта — утверждает композитор; расширить количественные измерения, достигаемые с помощью технических мер, благодаря ряду качественных мер восприятия... Проблема заключается не в том, чтобы процессы, фиксированные в измерениях и числах заменить приближительными, а чтобы оба процесса применять во взаимосвязи, как дополняющие друг друга»². Таким образом, путь от жесткой детерминированности в область взаимодействия с элементами случайности — очевиден. Постепенно формируется своеобразная концепция статического времени, свойственная его творчеству в целом. Драматическая форма европейской композиции, с точки зрения Штокхаузена себя исчерпала, и в противовес ей он создает свою собственную, новую концепцию — «Момент-формы». «Момент-форма», в сочинениях 1960–1970-х, как идея преодоления конечности времени, где контрасты немотивированны, следовательно немотивирован и переход от одного момента — к другому, а также остановка этого бесконечно длящегося перехода, призвана нарушить инерцию временного потока. Победить таким неординарным способом неумолимое и неотвратимо конечное время музыкальной формы — настоящий подвиг. Никому еще не удавалось сразить время, так, как это неоднократно совершал в своем творчестве Штокхаузен. В философском

отношении, эта идея парадоксальна: это пребывание во времени, и одновременно попытка образовать бесконечную цепь событий. «Ведь бесконечная форма исходит из того, что она может постепенно образовывать новые центры, конвергируемые со всеми другими»³. Пытаясь изыскать возможность работать «так открыто, что все новое и новое будет включаться в предшествующее», Штокхаузен считает, что таким образом, стремление к автономным произведениям, становится «пустым звуком». Композиторским итогом этой концепции стали «Моменты» для сопрано, четырех хоровых групп и 13 инструменталистов. Дальнейшую трансформацию идеи взаимодействия тембра и ритма получили в сочинении «Контакты», где композитор образовывал различные тембры при помощи темповых изменений — ускоряя и замедляя во много раз какой-либо звуковой отрывок. Сам он определил это сочинение как «путешествие вслед за звуком», когда в круг привычных звуковых средств, включается также и фактор пространственности. Начиная с самых первых сочинений для четырехканального магнитофона — «Пения отроков» («Gesang der Junglinge», электронная музыка, 1955–1956) и «Групп» для трех оркестров («Gruppen für drei Orchester», 1955–1957), Штокхаузен организовывал музыкальное пространство таким образом, чтобы звук шел со всех направлений и вращался вокруг слушателей. В «Группах» три оркестра помещаются слева, справа и перед публикой. В пьесе «Carre» [1959–1960], написанной для четырех оркестров и четырех хоров, четыре дирижера стоят спиной к каждой из четырех стен, а публика рассажена по кругу, лицом к центру, таким образом, что по отношению к ней хоры и оркестры располагаются на дуге в 270 градусов и звук исходит отовсюду. В «Контактах» («Kontakte»), первоначально чисто электронная композиция, позже создана описываемая здесь версия для фортепиано, ударных и магнитофонной ленты, 1958–1960] пианист и ударник находятся на сцене, в то время как электронная музыка «Контактов» звучит из громкоговорителей, опо-

ясывающих аудиторию по окружности. Понятие «пространственной мелодии», которое благодаря таким композиторам как Карлхайнц Штокхаузен и Луиджи Ноно включается в круг средств новой музыки, во многом перестраивает музыкальный опыт и меняет принципы мышления. «Я хочу связать музыканта с пространством вокруг него таким образом, чтобы он больше не мог играть традиционную роль, «скрипача, сидящего на стуле перед пюпитром»⁴. Осваивая пространство и стремясь выйти за пределы привычного ограниченного определенными условиями звукового мира, композитор стремился к недостижимым вершинам.

Вступив в борьбу с неотвратимостью окончания человеческого существования, однако, осуществляя это средствами искусства, и даже не всегда музыкального, он должен был найти рецепт бессмертия... но относительно физической формы, он его не нашел... Однако, своим своеобразнейшим творчеством, новизной и смелостью идей, Карлхайнц Штокхаузен безусловно изменил лицо музыки второй половины XX века. Философское содержание его музыкальных концепций оказывается направлено на сверхчеловеческие усилия: «Философии как таковой у меня нет, — утверждает композитор, но всю мою жизнь я мечтал о том, что могу летать; часто в моих грезах я совсем покидаю Землю... Иногда, находясь в студии, я закрываю глаза, и, ощущая в руках ручки настройки и, представляя себе звучание, перемещаю звуки по разным колонкам, как будто это летящие птицы. Это не философия — это мечта всей моей жизни: музыка, умеющая летать, потому, что умеет летать человек»⁵.

Список литературы

1. **Чаплыгина М.А.** Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекции по курсам «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония». — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990.

2. **Stockhausen K.** *Wie die Zeit vergeht...* — Bd.1 — Köln, 1963.

³ Цит. по: [1, 59].

⁴ Перевод текста с интернет-сайта: www.stockhausen.org/video_helicopter.html

⁵ Перевод текста. Источник тот же.