

ИЗ ИСТОРИИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы Международной научной конференции
«IV Чтения памяти С. В. Смоленского» (24–26 октября 2018 г.,
Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова)

FROM THE HISTORY OF CHORAL MUSIC

Proceedings of the International Scientific Conference
«4th Readings in Memory of S.V. Smolensky» (October 24–26, 2018,
Kazan State Conservatory named after)

A. S. Ryzhinsky

От “*Gesang der Jünglinge*” к “*Carré*”: рождение фонемной композиции в творчестве К. Штокхаузена

Аннотация

Статья посвящена феномену фонемной композиции в творчестве Карлхайнца Штокхаузена — одного из самых известных представителей послевоенного западноевропейского музыкального авангарда. В результате анализа сочинений, созданных в период с 1955 по 1960 год, автор делает вывод о влиянии фонемной композиции на дальнейшее развитие вокальной музыки в Западной Европе.

Ключевые слова: Штокхаузен, Кагель, Лигети, Нono, Берно, хоровая музыка, фактура, тембрика, фонемная композиция.

A. S. Ryzhinsky

From *Gesang der Jünglinge* to *Carré*: the birth of phoneme composition in the works of K. Stockhausen

Summary

The article is devoted to the phenomenon of phoneme composition in the works of one of the most famous representatives of the post-war Western European avantgarde music — Karlheinz Stockhausen. Focusing on the compositions created between 1955 and 1960, the author considers them in the light of the influence of individual phonetic features of various languages on the timbre solution of choral composition. Particular attention is paid to the comparison of technical solutions of Stockhausen and his colleagues in Darmstadt — Kagel and Ligeti — in those works that today can be called textbook examples of phoneme composition (*Anagrama* by Kagel, *Aventures* by Ligeti). In them, as in the works of Stockhausen, attention is drawn not only to the inclusion in the musical composition of phonemes borrowed from the International Phonetic Alphabet, but also to the new articulation techniques that significantly expanded the timbre of modern choral music. The analysis of the presented compositions allows to draw a conclusion about the influence of the phoneme composition on the further development of vocal music in Western Europe.

Keywords: Stockhausen, Kagel, Ligeti, Nono, Berio, choral music, texture, timbre, phoneme composition.

Статья поступила: 20.03.2019.

В музыкальном искусстве послевоенного авангарда творческому наследию Карлхайнца Штокхаузена принадлежит одно из определяющих мест. Являясь композитором, теоретиком и, шире, идеологом Новейшей музыки, Штокхаузен оказал огромное влияние на своих старших и младших современников не только непосредственно в академическом, но даже в массовом музыкальном искусстве¹. Приехав в Дармштадт в качестве рядового участника Летних курсов Новой музыки в 1951 году, уже к 1957 году Штокхаузен стал одной из самых заметных фигур Дармштадта, а в 1967 году фактически явился основным преподавателем курсов. Подобная «творческая экспансия» композитора во многом отражала его идейные позиции — человека, воспринимавшего себя лидером радикального направления современного искусства. В отличие, например, от своих итальянских коллег Луиджи Ноно, Лучано Берно, Бруно Мадерны, настаивавших на сохранении диалога с традициями прошлых поколений, Штокхаузен категорично заявлял о необходимости создания принципиально нового искусства, дистанцирующегося от опыта предшественников. Вспомним его знаменитый лозунг: «Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО...!» [1. С. 503]. Эта позиция обусловила характерный для музыки Штокхаузена отказ не только от традиционных музыкальных жанров, композиционных принципов классического искусства и, отчасти, искусства довоенного авангарда (в особенности, технических принципов А. Шёнберга), но и от самого понимания задач музыки как самостоятельного искусства, отныне воспринимавшегося не единственной, но одной из составляющих творческих проектов композитора. Революционные идеи Штокхаузена повлияли и на облик его хоровых композиций, положив начало целому ряду тенденций в развитии практиче-

ски всей хоровой музыки, исполнявшейся в 1960–1970-е годы в Дармштадте, Кёльне и Донауэшингене.

После первых опытов создания хоровой музыки в 1950 году² К. Штокхаузен почти десять лет не обращался к данному жанру. Причиной этого, возможно, явилось представление молодого композитора о небольших, в сравнении с инструментальными сочинениями, тембровых ресурсах хоровой композиции. Изменению отношения к вокальной тембрике во многом способствовал проявивший себя после окончания Кёльнской высшей школы музыки интерес Штокхаузена к фонетике, одним из следствий которого стало появление “*Gesang der Jünglinge*” (1955–1956) — сочинения, заявившего о рождении нового рода вокальной музыки — фонемной композиции, особенностью которой является свободное оперирование независимыми от определённого вербального ряда фонемами³.

Приход к фонемной композиции был во многом обусловлен теми процессами, которые происходили в 1950-е годы в сфере хоровой музыки. Последовательный отказ одного из лидеров Дармштадта Луиджи Ноно от оперирования целостными вокальными горизонталями в пользу гибкого взаимодействия между краткими мотивами и даже отдельными тонами, исполняемыми различными хоровыми партиями, привёл к распаду словесного ряда на составляющие элементы — слоги (“*Il canto sospeso*”, 1955–1956) и отдельные фонемы (“*Cori di Didone*”, 1958). Однако если для Ноно фонетика была, прежде всего, важным ресурсом слова на службе его семантики [4. Р. 46] и поэтому итальянскому композитору было важно, несмотря на «веерное распределение» [3. С. 25] слогов и даже отдельных фонем по голосам фактуры, гарантировать единство словесного ряда через сохранение строгой последовательности появления вербальных частиц, то для Штокхаузена уже в середине 1950-х годов остро встал вопрос о тех тембровых ресурсах, что скрывают в себе фонемы сами по себе.

Тот факт, что Штокхаузен реализовал свой первый фонетико-музыкальный проект в пространстве не «живой», а электронной композиции (“Gesang der Jünglinge”, 1955–1956), явился следствием иного подхода к проблеме реализации тембрового потенциала слова. С 1954 по 1956 год Штокхаузен изучал фонетику в Боннском университете под руководством Вернера Мейер-Эпплера — физика, филолога, известного своими экспериментами по синтетическому воспроизводству языка средствами электроники. Мейер-Эпплер познакомил Штокхаузена с Международным фонетическим алфавитом (International Phonetic Alphabet). Вполне возможно, что идея создания для “Gesang der Jünglinge” шкалы фонем в диапазоне от гласных звуков, соответствующих синусоидальным волнам, до фрикативных и взрывных согласных, синтез которых связан с использованием ресурсов белого шума, во многом явилась следствием адаптации методов электронного речевого синтеза к проблемам музыкальной композиции.

Для понимания значения “Gesang der Jünglinge” в эволюции вокального письма Штокхаузена наряду с феноменом фонемной композиции необходимо рассматривать и пространственный проект этого сочинения. По замыслу композитора сочинение должно было воспроизводиться при помощи размещённых по периметру зала пяти репродукторов, транслирующих, соответственно, каждый из пяти каналов композиции⁴. В самой электронной композиции уже были заложены эффекты перемещения звучностей, предполагающие в том числе и их трансформацию. В произведении для трёх оркестров и трёх дирижёров “Gruppen” (1957) Штокхаузен воплотил эту идею уже в реальном акустическом звучании. В ряду этих композиций “Carré” (1959–1960) явилась закономерным продолжением развития идеи пространственной композиции, объединив в себе стерео-эксперименты “Gruppen” с принципами фонемной композиции “Gesang der Jünglinge”.

По мнению Р. Макони [R. Maconie], первичными для формирования замысла “Carré”

явились именно пространственные эффекты, инспирированные опытом знакомства с композициями Дж. Габриели и Т. Таллиса (“Spem in alium”): «Массы струнных, основа симфонического оркестра, были введены первоначально, чтобы добавить звуковую материю и эффект реверберации к музыке ансамбля, представленной в светской окружающей среде, которая испытала недостаток в естественной реверберации собора или базилики; это было связано с пониманием того, что рассредоточенный звук массивированных скрипок может влиять на акустическую среду управляемым способом, независимым от структуры помещения, это стремительно вело к развитию музыки, которая была основана на модуляциях одной звучности в другую, и эффективно меняла акустические свойства исполнительного пространства» [5. P. 180–181].

По словам самого Штокхаузена, немаловажную роль в создании “Carré” сыграли и те особые ощущения, которые он испытал в процессе своего полуторамесячного путешествия по городам США, связанного с постоянными перелётами между городами: «В течение шести недель пребывания в Америке я летал каждый день в течение двух или трёх часов из одного города в другой. Моё чувство времени полностью изменилось приблизительно уже после двух недель. У меня было чувство, что я просто посещаю землю, но живу в самолёте. Я воспринимал только очень крошечные изменения синего цвета и гармонический спектр шума двигателя. <...> В течение всего этого времени я делал эскизы для “Carré”...» [5. P. 180].

Тем не менее, не стоит преуменьшать значение и фонетической составляющей замысла “Carré”. В рамках происходившей в эти годы бурной эволюции фонемной композиции вокально-симфоническое полотно “Carré” сыграло роль не менее значимую, нежели “Anagrama” (1958) М. Кагеля или “Aventures” (1962) Д. Лигети.

Всего в партитурах “Carré” использованы 24 фонемы (13 согласных звуков и 11 гласных). В дополнение к ним Штокхаузен вводит следую-

щие приёмы, влияющие на воспроизведение фонем:

- 1) фальцетное пение (обозначено как «головное пение» — “Hauptstimme”);
- 2) шёпот;
- 3) гортанная смычка — так называемый «твёрдый приступ», типичный для германоязычных слов, начинающихся с гласного звука; его характерная особенность — слышимый удар связок в начале фонации;
- 4) назализация — получение носового призвука посредством поднятия нёбной занавески;
- 5) фонация с использованием переднеязычной [ʀ] и заднеязычной вибрант [ʁ];
- 6) щёлканье языком;
- 7) щёлканье пальцами;
- 8) хлопки ладонями.

В сравнении с “Carré” тембровая палитра “Anagrama” (1958) Кагеля выглядит гораздо богаче. Если у Штокхаузена используются 11 гласных, то у Кагеля их число достигает 41 (композитор разделяет эти фонемы на 6 основных групп). То же касается и согласных звуков: в сочинении Штокхаузена используются 22 согласных, в сочинении Кагеля 38 согласных, распределённых по 8 группам. Кроме того, в предисловии к “Anagrama” Кагель не только подробно описывает характер интонирования каждой гласной (длинная — короткая, открытая — закрытая, назальная и т. д.), но и указывает её языковое происхождение (немецкий, английский, португальский, французский языки). В отличие от Кагеля, в “Carré” Штокхаузен использует скорее универсальные гласные, аналоги которых присутствуют в языках германской группы — в основном, в немецком и английском языках. В партитуре Кагеля значительно шире используются диакритические (сопутствующие) знаки. Наряду с встречаемой в партитуре “Carré” назализацией, гортанной смычкой Кагель применяет:

- а) лабиализацию (получение огубленного звука, достигаемого посредством придания губам округлой формы);
- б) палатализацию (смягчение согласных че-

рез поднятие средней части языка к твёрдому нёбу);

- в) пение с избыточным выдохом;
- г) пение с приоткрытым ртом⁵.

В то же время сравнение “Anagrama” Кагеля с “Carré” Штокхаузена позволяет говорить об оригинальных приёмах в композиции последнего. В отличие от Кагеля, в первую очередь интересовавшегося феноменом языковых игр в пространстве речевой композиции (как семантических, так и фонетических), Штокхаузен решал вопрос взаимного обогащения инструментальной и вокальной звучности в рамках пространственной композиции. Будучи полностью свободным от использования определённого словесного ряда, композитор осуществлял поиск фонем и их сочетаний для нахождения определённого акустического эффекта. Например, использование быстрого чередования гласных фонем [a] и [u] в сочетании с *accelerando* создавало трелеобразный эффект, завершённый ещё более мелкой вибрацией при интонировании переднеязычной вибранты [ʀ] (примечательно, что, в отличие от Кагеля, Штокхаузен дифференцирует характер фонации использованием широкой [a] или узкой [u] гласной⁶). Перемещение константной фонетической последовательности в единообразном динамическом оформлении в ряде случаев позволяет Штокхаузену добиваться отчётливого пространственного эффекта (см. пример 1⁷).

В “Carré” Штокхаузен создаёт и первый феномен «живой» фонемной композиции, в которой одновременное звучание разнородных фонем способствует фактурному расслоению на континуальные вокальные линии и дискретное quasi-ударное сопровождение, что предвосхищает аналогичное текстурное решение некоторых разделов “Aventures” (1962) Д. Лигети (см. пример 2).

Несмотря на абстрактный характер используемых Штокхаузенем слогов и отсутствие даже скрытых атрибутов театрализации, отдельные случаи сочетания ритма и комбинаций фонем создают ассоциации с определёнными эмоциональными реакциями. Например, явно

заметно желание композитора создать впечатление смеха в 75 цифре партитуры (см. пример 3).

1 К. Штокхаузен. «Carré». Хор II. Цифра 50

S
A
T
B

2 К. Штокхаузен. «Carré». Хор II. Цифра 64

1.
2.
1.
2.

3 К. Штокхаузен. «Carré». Хор II. Цифра 75

pp Kopfstimme

*
tu boe lei zao puy tarr joi puy zao ha... fu tARR joi boe ho... lei tu
puy zao tarr joi boe lei tu ho... zao puy tARR ho... fu... ha joi tu boe
zao puy tarr joi tu boe lei joi boe lei ho... tu puy zao tARR ha...
joi boe lei tu puy zao tarr tu fu... hi... boe lei zao puy ho... joi
lei zao puy tarr joi tu boe
tarr joi boe lei tu puy zao

Отметим также интересные эксперименты по взаимодействию динамического и фонационного оформления линий голосов. В 93-й цифре партитуры постепенный переход от интонирования узкой гласной [u] к широкой [a] связан с применением *crescendo*, обратный — с *diminuendo*. Неизвестно, знаком ли был Штокхаузен с партитурой симфонической кантаты Артура Лурье «В кумирню золотого сна» (1915), но аналогичными процессами отмечены пер-

вые такты её третьей части. Для нас важнее констатировать концептуальную связь между сочинениями. Лурье писал симфоническую кантату исключительно для хора *a cappella*, который, по мысли композитора, мог представить не менее разнообразный в тембровом отношении организм, нежели оркестр. Штокхаузен — наследник западноевропейской традиции создания вокально-симфонических произведений, характеризующейся, начиная с Берлиоза, Ма-

лера и заканчивая Рихардом Штраусом и Шёнбергом, последовательным превращением хора в важнейшую составляющую симфонической звучности.

Для Штокхаузена, как и в последующем для Берио (“Cogo”, 1975–1976), было важно преодолеть многовековое обособление хора и оркестра. Но если задача Берио, в силу определённого идейного замысла его сочинения, состояла в воплощении идеи преобразования вокально-инструментального коллектива в один большой поющий хор, то у Штокхаузена имела место стратегия прямо противоположная — превратить хор в составную часть оркестра, лишив его текста и связанных с его «положением на музыку» обязательств, объединить хоровые и инструментальные голоса внутри перемещаемых в пространстве между четырьмя исполнительскими коллективами звучностей. В партитурах “Carré” обращает на себя внимание не только часто встречающиеся ритмически-артикуляционные аналогии в партиях хора и оркестра, но и взаимодействие между инструментами оркестра и хора в рамках намеренно акцентируемых композитором тембровых модуляций звучности оркестра в звучность хора.

Обращает на себя внимание и особая нотная графика, использованная композитором, ассоциирующаяся скорее с невмами, нежели с привычными нотными знаками. Штокхаузен здесь предписывает общее направление интонаций, но не точную их звуковысотную фиксацию. Некоторые из обозначений явно напоминают будущие восходящие полосы-глиссандо в сонорных сочинениях К. Пендерецкого (см. пример 2).

Появившаяся впервые в “Carré” новая нотография использовалась К. Штокхаузенем и в последующих сочинениях в сочетании с традиционным пятилинейным письмом, гибко отражая переход от точной высотно-ритмической фиксации к более свободному интонационному воспроизведению. Сочетание в музыкальном тексте принципов предельной детерминации и относительной свободы действий испол-

нителей станет одной из характерных сторон вокального письма композитора 1960-х годов. Характер творческой эволюции Штокхаузена в этот период определяется не только сохранением его интереса к пространственной и фонемной композиции, но и новыми идеями, среди которых важное место принадлежит концепции «момент-формы» (Moment-Form), реализованной в знаменитых «Моментях» (1962–1969), и принципам обертоновой композиции, получившим воплощение в партитуре “Stimmung” (1968). Тем не менее приёмы фонемной композиции продолжали оставаться в поле зрения композитора вплоть до последних его сочинений — масштабных хоровых сцен опер «Среда» и «Воскресенье» (гепталогия “Свет”).

Примечания

- ¹ Участники группы “The Beatles” считали Штокхаузена одним из важнейших композиторов эпохи, расширившим поле акустических экспериментов современной музыки введением электронных звучаний. Неслучайно поэтому фотография Штокхаузена наряду с несколькими десятками фотографий других известных людей XX века помещена на обложку альбома “The Beatles” 1967 года “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”.
- ² В 1950 году Штокхаузен написал два в целом ещё достаточно традиционных по музыкальному языку сочинения *a cappella*: цикл «Хоры для Дорис» и пьесу «Хорал».
- ³ Понятие “фонемная композиция” [*phoneme composition*] используется в монографии К. Флороса [4. P. 96].
- ⁴ Примечательно, что в 1956 году Штокхаузен имел возможность производить только четырёхканальную запись. Не будучи удовлетворённым этим, он отдельно записал пятый канал композиции и при исполнении в зале синхронизировал его с основной четырёхканальной записью.
- ⁵ Заметим здесь, что развитие опыта М. Кагеля и К. Штокхаузена в партитуре знаменитых “Aventures” Лигети привело к увеличению общего числа используемых фонетических символов до 119. В дополнение к тем приёмам, что использовались в “Anagata” и “Carré”, Лигети применял взаимообратимые процессы десоноризации (например, превращения взрывного [w] в фрикативный [v]) и соноризации (обратное превращение фрикативного звука в взрывной), а также активно включал эмотивные знаки пунктуации (вопросительный и восклицательный знаки).
- ⁶ При создании первой из семи хоровых пьес из цикла “Rrrrrr...” (1981–1982) Кагель использовал данную дифференциацию в качестве основы тембрового проекта сочинения.
- ⁷ Использованные Штокхаузенем горизонтальные стрелки, направленные от одной фонемы к другой, предписывают постепенный переход одной фонемы в другую. Подобными обозначениями в дальнейшем будут пользоваться Лигети (“Aventures” и “Nouvelles Aventures”) и Ксенакис (все партитуры, начиная с “Nekuia”).

Список литературы

References

1. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов [и др.]. — М.: Композитор, 2006. — 632 с. [Muzykal’no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul’tetov muzykal’nyh vuzov / Yu. N. Holopov [i dr.]. — М.: Kompozitor, 2006. — 632 s.]
2. Ноно Л. Текст — музыка — пение (перевод М. Чистяковой) // Слово композитора (по материалам второй половины XX века). Сб. трудов. Вып. 145. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. — С. 36–50 [*Nono L. Tekst — muzyka — penie (perevod M. Chistyakovoj) // Slovo kompozitora (po materialam vtoroj poloviny XX veka). Sb. trudov. Vyp. 145.* — М.: RAM im. Gnesinyh, 2001. — S. 36–50].
3. Чистякова М. Ю. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2000. — 256 с. [*Chistyakova M. Yu. Luidzhi Nono: issledovanie kompozicionnyh principov: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya.* — М., 2000. — 256 s.]
4. Floros K. György Ligeti: beyond Avant-garde and Postmodernism / Trans. by E. Bernhardt-Kabisch. — Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2014. — 252 p.
5. Maconie R. Other planets. The Music of Karlheinz Stockhausen. — Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. — 577 p.