



А. С. РЫЖИНСКИЙ

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru

Хоровое письмо Карлхайнца Штокхаузена в гепталогии «Licht»

Статья посвящена феномену хорового письма Карлхайнца Штокхаузена в его масштабном оперном проекте «Licht». Религиозно-философский базис сочинения, инициирующий превращение оперного театра в *quasi*-храмовое пространство, приводит к усилению драматургической роли хоровой музыки, что проявляется в усилении присутствия хора в оперном проекте (масштабные хоровые сцены встречаются во всех операх гепталогии) и в расширении его функций. Разнообразие видов изложения музыкального материала позволяет, тем не менее, выявить в качестве общей тенденции стремление к хоровой стереофонии, как в ситуации многоканального воспроизведения ранее записанного хорового материала («Unsichtbare Chöre»), так и в живом исполнении (практически все хоровые сцены гепталогии). Отдельное внимание уделено анализу вербальной основы хоровых сцен. Вместе с использованием собственных текстов Штокхаузен обращается к духовной литературе христианства, иудаизма, индуизма, ислама. Объединение полиязычных разностилевых текстов в заключительной сцене «Hoch-Zeiten» символизирует духовное родство всего человечества. Важным техническим ресурсом становится использование элементов фонемной композиции, оказывающей непосредственное влияние на хоровую тембрику. Тембровая сторона сочинения привлекает внимание соединением элементов вокальной техники, уже использованных Штокхаузенем в предшествующих сочинениях (4 модификации вокального тремоло, глиссандо, речевое интонирование, Sprechgesang, пение на вдохе, щелчки языком и др.) с приёмами, типичными именно для партитуры «Licht». Среди последних – «цветной шум» («fabriges Rauschen»), йодль, «звук поцелуя» («Kußgeräusche»). Органичность подобного комплекса гарантируется единством концепции гепталогии Штокхаузена, оказывающей влияние не только на технику композиции, но и на сценографию и драматургическое решение оперного цикла.

Ключевые слова: Карлхайнц Штокхаузен, гепталогия «Свет», современная хоровая музыка, фактура, стереофония, хоровая тембрика, музыка и слово, фонемная композиция.

Для цитирования / For citation: Рыжинский А. С. Хоровое письмо Карлхайнца Штокхаузена в гепталогии «Licht» // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 84–97. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.084-097.

ALEXANDER S. RYZHINSKY

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru

Karlheinz Stockhausen's Choral Writing in his Heptalogy *Licht*

The article is devoted to the phenomenon of Karlheinz Stockhausen's choral writing in his large-scale opera project *Licht*. The musical composition's religious-philosophical basis, which initiates the transformation of the opera theater into a quasi-temple space, leads to the reinforcement of the



dramaturgical role of choral music, which manifests itself in the intensification of the presence of the chorus in the opera project (massive choral scenes appear in all the heptalogy's operas) and in the expansion of its function. The diversity of the types of exposition of the musical material, nonetheless, makes it possible to disclose as a general tendency the aspiration towards choral stereophony, both in the situation of a multichannel reproduction of previously recorded choral material (*Unsichtbare Chöre*) and in live performance (practically all the choral scenes in the heptalogy). Special attention is given to analysis of the verbal basis of the choral scenes. Along with incorporating his own texts, Stockhausen turns to the sacred literature of Christianity, Judaism, Hinduism and Islam. Combination of poly-lingual texts in different styles in the conclusive scene of the *Hoch-Zeiten* symbolizes the spiritual relatedness of all of humanity. An important technical resource is the use of elements of phonemic composition, exerting direct influence on the choral timbres. The composition's timbral side attracts attention to it by its connection together of elements of vocal technique already used by Stockhausen in his preceding compositions (4 modifications of vocal tremolo, glissando, phonic intoning, Sprechgesang, singing while inhaling, tongue clicks, etc.) with special techniques typical particularly for the score of *Licht*. The latter include "color noise" ("fabriges Rauschen"), yodeling and a "kissing sound" ("Kußgeräusche"). The organic quality of such a complex is guaranteed by the unity of the conception of Stockhausen's heptalogy, which the exerted influence not only on the opera cycle's compositional technique, but also on its scenography and dramaturgical solutions.

Keywords: Karlheinz Stockhausen, heptalogy *Licht*, contemporary choral music, texture, stereophony, choral timbre, music and the word, phonemic composition.

Оперная гепталогия «Licht. Die Sieben Tage der Woche» («Свет. Семь дней недели») Карлхайнца Штокхаузена относится, безусловно, к числу самых известных сочинений XX века. Однако, как ни парадоксально, эта известность обусловлена скорее количеством упоминаний сочинения в музыковедческой литературе в связи с различного рода «рекордами» (период создания – 25 лет, общая продолжительность сочинения – около 29 часов, эксцентричные акции, подобные «Вертолётному струнному квартету» из оперы «Mittwoch»), нежели знанием самих сочинений цикла. Оперы гепталогии – редкий гость оперных театров и концертных залов, что объясняется не только затратами на исполнение этих масштабных музыкальных спектаклей, изобилующих техническими нововведениями, но и проблемами восприятия мистической концепции цикла, ставящей под

сомнение жанровое определение входящих в состав гепталогии сочинений.

Действительно, оперы Штокхаузена отличает статичность драматургии, отсутствие привычного действенного сюжета. Это можно объяснить принципиально иными задачами, которые решал композитор, воплощая глобальный космический эпос о тайнах истории Вселенной, являющейся результатом взаимоотношений трёх главных действующих лиц: Михаэля – носителя Божественного начала, Созидателя, Люцифера – воплощения inferнальных сил, Разрушителя, и Евы – истока человечества, Матери. Несмотря на то, что имена ключевых персонажей взяты из Библии, их трактовка определяется содержанием «Книги Урантии»: с одной стороны, Михаэль (архангел Михаил), создатель нашего мира, происходит от союза Люцифера и Евы, с другой – является главным антагонистом Люцифера и возлюбленным Лунной Евы

(одного из воплощений женского начала)¹. Таким образом, три космические силы находятся в постоянном взаимодействии. Это взаимодействие символизирует лежащая в основе гепталогии суперформула, представляющая собой наложение формул² Михаэля, Евы и Люцифера³. Эти формулы отличаются не только количеством звуков (13 – формула Михаэля, 12 – формула Евы, 11 – формула Люцифера) и различием тембрового решения, но и дифференциацией ритмического и артикуляционного профилей. В отношении последнего укажем на то, что формулы содержат и шумовые элементы: «щёлканье» (такт 3 формулы Михаэля), «предэхо» («Vorecho», такт 14 формулы Михаэля), «звук поцелуя» («Kußgeräusche», такт 5 формулы Евы), «ветер» («Wind», такт 12 формулы Люцифера).

Новая концепция музыкально-театральных сочинений приводит к их жанровому переосмыслению: оперы гепталогии представляют собой нечто среднее между грандиозными мистериями и своеобразными ритуальными действиями⁴, развивающими идеи новой «духовной музыки», о которой композитор писал в связи с произведением 1971 года «Sternklang»⁵.

Религиозно-философский базис сочинения, инициирующий превращение оперного театра в *quasi*-храмовое пространство, приводит и к усилению драматургической роли хоровой музыки. В общей сложности композитором создано четырнадцать хоровых «блоков» различного объёма – от 8 минут («Chor-Spirale» из оперы «Freitag») до 60 минут («Luzifer's Abschied» из оперы «Samstag»), в которых хор выполняет различные функции:

а) действующего лица (парламентарии в «Welt-Parlament» из оперы «Mittwoch», силы Светы и силы Тьмы в «Dienstag-Gruss» из оперы «Dienstag»);

б) мистического фона («Unsichtbare Chöre» из оперы «Donnerstag»);

в) основного элемента *quasi*-религиозного ритуала («Mädchenprozession» из оперы «Montag», «Engel-Prozessionen» из оперы «Sonntag»).

Дифференциация драматургических функций хора обуславливает разнообразие исполнительских составов. Наряду со смешанным, используется однородный хор (хор девушек в «Mädchenprozession» из оперы «Montag»; мужской хор в «Luzifer's Abschied» оперы «Samstag»; детский хор в «Kinder-Chor»; «Kinder-Tutti» и «Kinder-Krieg» оперы «Freitag»; хор мальчиков в «Kinderspiel» из оперы «Montag»), а также уникальные по тембровому решению хоровые составы (смешанный хор с участием партии контртеноров в «Dienstag-Abschied» из оперы «Dienstag»). При этом, вне зависимости от выбора состава, композитор предъявляет повышенные требования к объёму диапазонов певческих голосов (даже у детского хора), вокальной технике, особенностям интонирования.

Как и в предшествующих гепталогии хоровых и вокально-ансамблевых сочинениях («Momente», «Stimmung»), здесь композитор сочетает работу с вербальным материалом и приёмы фонемной композиции – «несемантической вокальной музыки», которую Ю. Хумьека-Якубовская (J. Humięcka-Jakubowska) характеризует как музыку, «в которой вокальные партии должны быть основаны не на некоем данном тексте, не всегда связанным с одним из существующих языков, но скорее на развитии форм систематически “атомизированного” фонетического материала» [8, p. 82].

Фонемные и вербально-музыкальные секции чередуются или накладываются друг на друга: в «Unsichtbare Chöre» это воссоздает особую таинственную атмосферу; в «Welt-Parlament», как указывает Н. Санникова, «символизирует общение на неведомых нам, людям, но понятных парламентариям космических языках»



[6, с. 158]. В большинстве же хоровых сцен можно говорить о взаимодействии вербально-музыкальной и фонемной композиций, когда при интонировании текста с помощью дополнительных атак длительно выдерживаемых гласных фонем, продолжительного интонирования велярных, эксплозивных, фрикативных согласных композитор добивается многообразного по тембровому содержанию хорового звучания. В этом случае, говоря словами Луиджи Ноно, «фонетический материал... активно сотрудничает с музыкальной композицией на службе своей семантики» [2, с. 46].

Вербальной основой подавляющего большинства хоровых сцен «Licht» являются собственные тексты Штокхаузена, артикулирующие содержание созданного им в опоре на библейские тексты и эзотерическую «Книгу Урантии»⁶ оригинального авторского космогонического мифа. Исключениями в этом ряду явились тексты ветхозаветных апокрифов в «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag»), «Гимн добродетелям» Франциска Ассизского в «Luzifers Abschied» («Samstag»), поэтические фрагменты, представляющие культуру Древней Индии, средневекового арабского Востока, современного Китая в «Hoch-Zeiten» («Sonntag»).

Заимствуемые литературные фрагменты звучат на языке оригинала или в переводе на немецкий язык. Так, в «Unsichtbare Chöre» (1979) тексты ветхозаветных апокрифов даны на иврите («Вознесение Моисея», «Апокалипсис Баруха», «Завет Левия») и на немецком языке («Апокалипсис Баруха»). Настоятельно требуя наличия в программах, раздаваемых зрителям, перевода всех текстов на немецкий и английский языки, Штокхаузен активно использовал в партитуре политекстовые наложения, а также приёмы фонемной композиции, в целом, не слишком заботясь о различимости словесных рядов в общем звучании.

Тем более, композитор допускал, что большинство зрителей не знакомы с ивритом, который для него имел скорее символическое значение – как священный язык Ветхого Завета.

Если звучание иврита вполне согласовывалось с содержанием «Donnerstag», повествующем о Михаэле, в трактовке Штокхаузена, являющемся Богом-Творцом нашего Универсума, то идея избрать «Гимн добродетелям» святого Франциска Ассизского в качестве текстовой основы сочинения, тесно связанного с образом Люцифера, на первый взгляд кажется довольно странной. Однако знакомство с содержанием этого древнего гимна позволяет обнаружить в нём отражение авторского замысла «Luzifers Abschied» (1982) – последней сцены с участием Люцифера, в которой он, умирая, прощается со Вселенной. Франциск Ассизский воспекает великие добродетели – Мудрость, Простоту, Бедность, Смирение, Любовь, Покорность, «обращающие в бегство пороки и грехи, прогоняющие Сатану и все козни его». Его гимн подобен очистительной молитве, побуждающей мир освободиться от всей несправедливости, исходящей от Дьявола и подготовить человечество к главному дню – Воскресению, над которым Люцифер не властен (в соответствии с этим замыслом композитора, в опере «Sonntag» Люцифер не принимает участия).

В предисловии к партитуре «Hoch-Zeiten» (2001–2002) Штокхаузен пишет: «Тексты включают поэзию о любви, браке, ангелах, природных явлениях на разных языках или свободно придуманные слоги и слова» [10, S. VI]. Композитор объединяет в одной композиции вербальные ряды, представляющие различные культуры Древнего мира, Средневековья и современности. Это фрагменты поэмы Калидаса (VIII в. до н. э.) «Ритусамхара» («Времена года»), тексты из гимнов Северной Индии

«BILVAMANGALASTAVA», фрагменты созданного на рубеже XIV–XV вв. цикла Шейха Нефзауи «Сад благоуханный», выдержки из суфийской литературы, оды персидского поэта XIV века Хафиза Ширази, фрагменты древней литературы на суахили с острова Ламу (Кения) из сборника Э. Дамманна (E. Dammann), стихотворения современного китайского автора Сюэмэй Тойбнер-Лу (Xuemei Täubner-liu). Эти тексты объединяются с именами индийских богов и вербальными рядами Штокхаузена из первой сцены оперы – «Engel-Prozessionen». Всё это, как и сам замысел одновременного исполнения одного сочинения в двух версиях – оркестровой и духовой, символизирует мистический брак Михаэля и Евы⁷, инициирующий, по словам Т. Ульриха, «духовно-эротическое единение» [14, S. 450] культур.

Тексты пяти хоровых групп «Hochzeiten» озвучиваются на разных языках. Помимо хинди, суахили, китайского и арабского (в ряде эпизодов – персидского) языков Штокхаузен вводит также английский язык, повторяя опыт одновременного наложения разноязычных текстов в «Engel-Prozessionen». В кульминационных разделах сочинения используется немецкий язык. Для облегчения восприятия содержания текста здесь применяются либо голоса солистов (ц. 37; ц. 68), либо гармоническая фактура (ц. 30; ц. 98), объединяющая все хоровые группы. Данное наблюдение приводит к определённому выводу: в большинстве разделов партитуры донесение содержания вербальных рядов до публики не входит в задачи композитора, введившего полиязычие с целью демонстрации единства различных культур. Этой цели служит и языковой обмен между хоровыми группами, визуализируемый через привлечение танцоров-мимов: изначально сопровождая специфической хореографией исполнение каждой хоровой

группы, в момент обмена вербальными рядами они обмениваются подарками. Символическое значение этого акта Т. Ульрих поясняет следующим образом: «Вместе с языком культура отдаёт себя, своё сердце, что и символизируют те подарки, которыми обмениваются» [Ibid., S. 454].

Если в первых хоровых разделах «Licht» композитор прибегал к особым – священным языкам, ассоциируемым с известными мировыми религиями (иврит в «Unsichtbare Chöre», латынь в «Luzifers Abschied»), то в последних хоровых «блоках» число разноязычных текстов значительно расширяется, буквально отражая общемировое значение космогонического мифа «Licht», принадлежащего одновременно всем религиям, всем культурам. Здесь уместно вспомнить о том, что задача символической демонстрации духовного единства социума в мировом масштабе посредством мультиязычия уже прежде решалась в хоровой музыке: словесную основу «Соро» (1975–1976) Лючано Берри образуют фольклорные и авторские тексты, представляющие европейскую, азиатскую, латиноамериканскую, полинезийскую и африканскую культуры. Однако для демонстрации взаимообмена между культурами итальянский композитор воспроизводил эти тексты не на языке оригинала (за исключением фрагмента «Песни песней»), итальянских фольклорных текстов и фрагментов стихотворения Пабло Неруды, выполняющего функцию рефрена), а на наиболее известных европейской публике языках – английском, французском, испанском, немецком (см.: [5]).

Штокхаузен уже в «Engel-Prozessionen» (2000) организует сложную полифоническую композицию наложением вербальных рядов на семи языках, буквально представляющих все континенты Земного шара: немецкий язык (Европа), английский язык (Европа, Северная Америка, Австралия),



испанский язык (Европа, Латинская Америка), хинди, китайский, арабский языки (Азия), суахили (Африка). Вместе с уже вышеуказанным символическим значением мультязычия, важно отметить и технический аспект привлечения этого ресурса: дифференцированное фонетическое звучание разноречивых рядов вместе с различием текстурной, регистровой, темповой, тембровой организации помогает достичь эффекта стереофонии, к которой композитор стремился не только в электронных («Oktophonie», 1990–1991) и инструментальных («Helikopter-Streichquartett», 1993), но и в хоровых разделах гепталогии.

Уже в первой хоровой композиции, вошедшей в оперный цикл, – «Unsichtbare Chöre» – привлекает внимание её стереофоническое решение: хоровые секции во время исполнения оперы «Donnerstag» исполняются в виде аудиозаписи, накладываемой на звучащую в момент действия музыку. Акцентируя внимание на этой особенности композиции, Штокхаузен расписывает партитуру не по партиям, а по 14 каналам хоровых партий: I–III каналы (сопрано), IV–VI каналы (альты), VII–X каналы (тенора / кларнеты), XI–XIV каналы (басы). Ещё один канал предназначается для дирижёра, отвечающего за баланс общего звучания. Шестнадцатиканальная запись (один канал остаётся свободным) в ходе звуковой обработки преобразуется в аудиозапись для восьмиканального воспроизведения.

В предисловии к партитуре Штокхаузен не только указывает размещение аудио-репродукторов в пространстве концертного зала, но и скрупулёзно описывает желаемый план репетиций с каждой хоровой группой и особенности их звукозаписи. Технология наложения ранее записанного материала на воспроизводимую в реальном времени партитуру уже использовалась Штокхаузенем в «Микрофонии II», однако именно в «Donnerstag» компо-

зитор предусмотрел включение специально написанного для произведения материала. Использование высококачественной восьмиканальной хоровой записи вместо реального хорового пения могло быть обусловлено двумя основными причинами: а) желанием получить особый стереоэффект, связанный со сбалансированным восьмиканальным воспроизведением; б) стремлением добиться фантастической слаженности хоровых партий. Заметим здесь, что у Штокхаузена было особое отношение к процессу звукозаписи своих сочинений: работа над сведением записанного материала отнимала у него подчас столько же времени, сколько и само создание партитуры. Желание добиться идеального качества звукозаписи, полностью соответствующей авторской партитуре, для него было эквивалентно стремлению предельно детализировать в нотной записи динамическое, темповое и артикуляционное решение своих сочинений. Симптоматично в этой связи описание Штокхаузенем своей работы над «Engel-Prozessionen» из оперы «Sonntag»: «Даже после шести недель репетиций “Engel-Prozessionen” с хором в Хилверсюме и двух недель записи каждой из семи групп по отдельности я всё равно потом ещё больше месяца по восемь часов в день сводил записи в студии, регулировал баланс, синхронизацию и высоты нот. А хор пел очень хорошо. Идеальное качество и точное соответствие партитуре возможны только благодаря новому искусству звукового сведения <...> Запись должна оставаться в веках как максимально точная реализация этой партитуры. Иного пути в будущее нет» (цит. по: [3, с. 26]). Изолированная звукозапись отдельных хоровых групп в «Unsichtbare Chöre» («Donnerstag») и в «Engel-Prozessionen» («Sonntag») позволила композитору в процессе сведения общей аудиозаписи в максимальной степени добиться необходимо-

го баланса между партиями, исполнения предписанных темповых соотношений, практически не достижимых при “живом” исполнении (пример № 1).

В созданных после «Unsichtbare Chöre» хоровых сценах гепталоги Штокхаузен стремится к воплощению стереофонии уже в ситуации живого исполнения. В «Luzifers Abschied» используется пластовая организация ткани, составляющие которой различаются

по тембровому оформлению. Например, в двенадцатой строфе композитор объединяет звучание поющих и речевых голосов, продолжая идущие ещё от Шёнберга («Moses und Aron») традиции объединения *Gesangchor* и *Sprechchor*. В начальных строфах Штокхаузен использует *quasi*-диафонию, образуемую псалмодией баритонов на фоне выдержанного тона низкого баса. Предписанная интонационная и ритмическая независимость исполнителей друг от друга создаёт яркий сонорный эффект, усиливаемый акустикой католического храма⁸. Обращает на себя внимание и разная скорость произнесения текста с длительными остановками на согласных звуках, создающая эффект передачи тождественных фонем от одного певца к другому.

В «Mädchenprozession» (1987) из оперы «Montag» женский хор делится на три части в соответствии с расположением на сцене (левый, правый и центральный хоры). Вместе с ритмическим (противопоставление дуольной и триольной пульсации), тембровым (противопоставление традиционного интонирования и различных звуковых эффектов – глissандо, длительного звучания отдельных фонем, щелканья языком, паль-

цами, звуков поцелуев) контрастом между группами, важным ресурсом хоровой стереофонии становится практически не используемая в иных сочинениях Штокхаузе-

Пример № 1

«Unsichtbare Chöre» («Donnerstag»). Секция 22

на имитационная полифония: аналогичные интонационные линии канонически отражаются в разных частях сцены (см. такты 118–121). Последний пример демонстрирует случай, когда составляющие общую ткань субфактуры представлены не только монофункциональными, но и полифункциональными образованиями. Помимо имитационно-полифонической фактуры для организации фактурного блока может применяться гомофонно-гармоническое изложение (такты 25 – 33).

В большинстве хоровых сцен гепталоги дифференциация субфактурных блоков внутри пластовой организации происходит посредством динамики. Особенно ярко это можно увидеть во вступительной хоровой сцене оперы «Dienstag» – «Dienstag-Gruss» (1987–1988). В соответствии с содержанием этой оперы, повествующей о противостоянии Михаэля (архангела Михаила) и Сатаны (Люцифера), вступительный смешанный хор предстаёт в виде двух самостоятельных составов – сопрано и теноров (силы Света), альтов и басов (силы Тьмы). Отчётливое восприятие текста каждого хора обеспечивается противопоставлением независимых гармонических вертикалей высокого (хор сил Света) и низкого (хор сил



Тьмы) певческих регистров с предписанным в партитуре длительным произнесением сонорных согласных и утрированным акцентированием эксплозивных фонем. Красочный эффект производят буквально отражающие «музыкальную борьбу» Сил Света и Сил Тьмы комплементарные *crescendo* и *diminuendo* двух хоров, позволяющие публике попеременно отчётливо воспринимать звучание то одного, то другого хора. Слоги и отдельные фонемы, составляющие текст каждого из хоров, многократно повторяются певцами хора, создавая динамический эффект неравномерного биения тонов каждого из длительно выдерживаемых аккордов.

В «Hoch-Zeiten» композитор прямо указывает на приоритет определённых интонационных фигур и *glissandi*, намеренно выделяемых из общей звучности: «Каждая из пяти вокальных групп разделена на две части, которые имеют один общий темп и отклонения от тона в соответствии с графикой. Для каждой части указанные фигуры *glissandi* более важны, чем выдержанные ноты. Поэтому эти *glissandi* следует петь очень чётко, чуть громче, без ощущения случайности, не уподобляя их орнаментике. Они должны быть точно оформлены (особенно это касается исполнения согласных). Певцам всегда следует следить за другой частью группы, петь чуть мягче, когда у остальных подобные фигуры и *glissandi*» [10, S. VIII]. В некоторых случаях Штокхаузен дублирует динамические ремарки иными графическими обозначениями, например, стрелкой, указывающей на передачу функции рельефа в иной субфактурный блок (см. такты 30–32 «Mädchenprozession»), а также ритмически – рельефный пласт в большинстве случаев отличается от фоновых ритмическим оформлением.

Вместе со спецификой фактурной организации стереофония хоровых сцен

гепталогии воплощается буквально – посредством перемещения исполнителей как в пространстве сцены, так и за её пределами. В своих статьях, интервью Штокхаузен подчёркивал принципиальное несоответствие академических концертных залов, предполагающих только монофоническое восприятие музыки, и современных стереофонических музыкальных проектов: «Я убеждён, что у концепции концертного зала, снабжённого стереотипной односторонней сценой, нет больше смысла и что трёхкоординатная пространственная музыка – необходимость» [12, p. 119]. В операх гепталогии хор размещается не только на сцене, но и в зрительном зале («Dienstag – Gruß» из оперы «Dienstag»), активно перемещается в концертном пространстве и даже за его пределами. Так, в опере «Samstag» мужской хор выходит за пределы концертного зала в расположенный рядом костёл, увлекая за собой и зрителей⁹.

Кульминацией развития хоровой стереофонии Штокхаузена становится «Hoch-Zeiten» (заключительная сцена оперы «Sonntag»). Одновременное звучание пяти хоровых групп дифференцировано здесь не только по регистровым и тембровым характеристикам, но и по темпу развёртывания. Если в «Unsichtbare Chöre» сочетание разнотемповых субфактур осуществлялось исключительно путём наложения аудиозаписей записанных изолированно друг от друга хоровых групп, то в «Hoch-Zeiten» перед исполнителями стояла задача воплотить поливременное развёртывание хоровой ткани в живом исполнении. Для её решения Штокхаузен предусмотрел пятиканальную аудиозапись сигналов метронома, отдельные дорожки которой воспроизводились через специальный наушник для каждого ассистента дирижёра, ответственного за управление определённой хоровой группой¹⁰.

Аккордовая фактура в хоровых сценах «Licht» используется редко и, как правило, для выделения важных по смыслу слов. Она замыкает «Mädchenprozession» из оперы «Montag», «Engel-Prozessionen» и «Hoch-Zeiten» из оперы «Sonntag», «Kinder-Chor» и «Kinder-Tutti» из оперы «Freitag». В большинстве случаев её организует тоново-определённый материал, но в некоторых случаях, подобных краткому двутакту из «Mädchenprozession» (такты 23–24), Штокхаузен применяет исключительно шумовые звучности (пример № 2). Уникальный случай гармонического изложения демонстрирует партитура «Luzifers Abschied» («Samstag»): здесь композитор применяет ритмизованную псалмодию одновременно с исполнением йодля (пример № 3)¹¹ В партитуре этот приём обычно записан в виде форшлагов неопределённой высоты.

Вместе с йодлем в хоровых партитурах гепталогии получают распространение и иные технические нововведения, значительно дополняющие сферу традиционной вокальной артикуляции. Первый из них – это щёлканье языком, заложенное в формуле Михаэля (такт 3), разворачиваемое в «Unsichtbare Chöre» в целую шумовую секцию (секция 8). При том, что щёлканье языком как исполнительский приём эпизодически встречается в «Carré» и «Momente», ещё ни разу до «Unsichtbare Chöre» композитор не использовал его в качестве основного приёма

отдельного музыкального эпизода (момента). Композитор предусматривает изменение относительной высоты шумового тона посредством различного напряжения лицевых мышц. Вместе с тем, в «Engel-Prozessionen» предусмотрена ситуация одновременного исполнения тона определённой высоты и языковых щелчков.

Второе нововведение – это так называемый «цветной шум» («fabriges Rauschen»), представляющий собой еле слышный свист, образуемый в процессе выдоха сквозь узкую щель между кончиком языка и верхними зубами. В соответствии с описаниями Штокхаузена, этот звук образуется без участия голоса при воспроизведении фрикативных согласных [s], [ts], [f]. Реально воспроизводимая звучность должна быть по высоте на три октавы выше предписанной в нотах (пример № 4).

Пример № 2

«Mädchenprozession» («Montag»). Строчка VI

The image shows three staves of a musical score for the opera 'Montag'. The staves are numbered 1, 2, and 3. Above the staves, there are markings for 'Zungenschneider IND. unregelm.' and 'Geräusch-Tonhöhen frei'. The lyrics are: 'den Er- fin- der der Frau. [f s f s]'. The staves are marked with '4 47,5' and '8'.

Пример № 3

«Luzifers Abschied» («Samstag»). Строчка VI

The image shows a musical score for the opera 'Samstag'. It features a vocal part with lyrics: 'e clas- cu- na con-fon-de i vi- zi e i pec- ca- ti.' There are markings for 'tutti', 'Klapper', 'Schnitten', and 'B.I.'. There are also markings for '1 Schuh über Boden schleifen' and '2 solo zur Wand'.

Пример № 4

«Unsichtbare Chöre» («Donnerstag»). Секция 18

Среди разнообразных вокальных приёмов, встречаемых в партитурах Штокхаузена, назовём также смех («Unsichtbare Chöre»), свист («Mädchenprozession», «Welt-Parlament», «Engel-Prozessionen»), плач («Mädchenprozession») и даже рычание (Kinder-Chor, Kinder-Tutti). В хоровых сценах гепталогии получает распространение и характерное для «Momente» и «Atmen gibt das Leben» чередование пения на вдохе и пения на выдохе («Unsichtbare Chöre», «Mädchenprozession»). Как и в сочинениях 1960-х годов, Штокхаузен продолжает здесь эксперименты по использованию различных видов тремоло. Среди них: а) мануально-лабиальное тремоло, получаемое при интонировании ударами рукой по губам («Engel-Prozessionen», такт 143)¹²; б) диафрагмальное тремоло, создаваемое быстрыми сокращениями мышц живота во время непрерывной фонации («Welt-Parlament», такт 195); в) глоттальное тремоло, образуемое многократным смыканием голосовых связок при интонировании одного звука («Engel-Prozessionen», такты 271–273)¹³, г) палато-лингвальное тремоло, получаемое при длительном интонировании вибранты R в её переднеязычном или заднеязычном вариантах («Unsichtbare Chöre», секция 20)¹⁴.

Тембрика хоровых сцен «Licht» – пожалуй, наиболее поразительная область хоровой композиции Штокхаузена, аккумулирующая практически все достижения его предшествующих сочинений. Одним из наиболее активно эксплуати-

руемых приёмов являются *glissandi*, различные по протяжённости. В предисловии к хоровой версии «Hoch-Zeiten» Штокхаузен указывает четыре разновидности этого приёма: а) протяжённое

однонаправленное глissандо (восходящее и нисходящее) от одного тона к другому, как к определённому, так и условному; б) графическое глissандо, направления которого соответствуют какому-либо рисунку (графику); в) краткое глissандо вниз с возвращением к исходному тону; г) краткое глissандо вверх с возвращением к исходному тону (пример № 5).

Пример № 5 Виды глissандо в «Hoch-Zeiten» (Sonntag)

а)	б)
в)	г)

Нередкой для сочинений Штокхаузена оказывается ситуация одновременного исполнения различных видов глissандо, а также сочетания оstinатной полиритмической пульсации в одном субфактурном блоке на фоне глissандо в другом («Unsichtbare Chöre», секция 13 В) или одновременного наложения стабильной континуальной, стабильной пульсирующей и мобильной континуальной (глissандирующей) звучностей («Welt-Parlament», такты 146–182).

Важное значение, которое приобретает хоровая музыка в главном сочинении Штокхаузена – гепталогии «Licht», во многом обусловлена той ролью, которую

отводил композитор голосу в своих композициях. Будучи непосредственно связанным с возможностями представления эмоционально окрашенного авторского слова, голос в рамках хорового многоголосья приобретал дополнительные возможности для создания сложного многоярусного фактурного пространства, не уступающего по разнообразию темброво-артикуляционной организации оркестровой музыке. Отсутствие различия в отношении к инструментальной и вокальной артикуляции в поздних сочинениях Штокхаузена подчёркивают многие исследователи творчества композитора. Приведём выдержку из статьи А. Драус (A. Draus): «Композитор [Штокхаузен. – А. Р.] использует сильно дифференцированный вокальный и инструментальный материал, часто превосходящий традиционный инструментальный европейской музыки. Сюда входят акустические тоны, которые далеки от традиционных способов создания звука, такие как эффекты, которые относятся к религиозной медитации и магическим практикам, происходящим из многих мест мира, ономотопоэтические звуки и различные виды шумов. Как говорит сам композитор (например, во время композиторских семинаров на курсах в 2005 и 2006 годах), именно эти диалекты влияют на особенности языкового общения различных культурных групп. Интегрировав их в “Licht”, Штокхаузен сочетает звуки определённой

и неопределённой высоты, вибрации, глиссандо, крик, йodeling, смех, шёпот, хлопки, щелчки языком и т. д. Он одинаково относится и к человеческому голосу, и к инструментальным звукам, часто размытая тембровые различия между ними. Он подчёркивает “экспрессивность” инструментов, отражая особенности диалектов в специфике инструментальной артикуляции и голосовой “инструментальности”, отказываясь от семантики текста, или от использования его акустических свойств» [7, pp. 116–117].

В хоровых сценах гепталогии Штокхаузен соединяет отобранные в рамках «лабораторных опытов» предшествующих сочинений ресурсы (стереофония, фонемная композиция, принципы Moment-Form) с новыми приёмами фактурной и тембровой организации, максимально расширяя комплекс средств выразительности современного хорового письма. Органичность подобного комплекса гарантируется единством концепции гигантского оперного цикла Штокхаузена, оказывающей влияние не только на технику композиции, но и на сценографию и драматургическое решение. Анализ хоровых сцен гепталогии «Licht» позволяет сделать вывод о формировании уникального хорового письма К. Штокхаузена, графически и акустически выделяющего его сочинения 1979–2002 годов среди всего многообразия хоровой музыки конца XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О влиянии «Книги Урантии» на замысел гепталогии свидетельствует и использование заимствованной из этой книги символики Михаэля (три концентрические окружности), Люцифера (чёрный круг внутри красной окружности на белом фоне), а также отдельные фразы текста (например,

словосочетание «Михаэль из Небадона» (Небадон – в Книге Урантии – обозначение нашей Галактики).

² Формула – основная единица формульной композиции Штокхаузена, представляющая характерную мелодическую структуру – ядро композиции, развитие которого



организует всё музыкальное произведение.

³ Как пишет Т. Ульрих (T. Ulrich), приход Штокхаузена к суперформуле, идеологически обусловленной сериальным мышлением, именно в «Licht» закономерно связан с духовной идеей сочинения: «Восприятие жизни как процесса превращения, в котором противоположности чередуются друг с другом, являются лишь крайними полюсами движения, мировоззренчески соответствует серийной композиции; сериализм – это не просто композиционная техника, это всеобъемлющий способ мышления, опыта, жизни» [13, S. 81].

⁴ По определению А. А. Преодоляк, «гепталогия “Свет” есть “индивидуальный проект” композитора или “новая мистерия”, построенная на уникальном синтезе различных религиозных, философских, космических, мифологических, ритуальных и театральных линий, “контаминированных” в религиозно-мистическом действе» [4, с. 141].

⁵ «“Sternklang” – духовная музыка <...> это музыка концентрированных звуков, призывающих к медитации, для погружения каждого в космическое целое. Кроме того, она предназначена для подготовки к прибытию существ с других звёзд» [11, S. 172].

⁶ Впервые опубликованная в 1955 году в Чикаго анонимная «Книга Урантии» излагает во многом отличную от Библии версию религиозной истории, начиная от Сотворения Мира, заканчивая искупительной жертвой Иисуса Христа.

⁷ По замыслу композитора, оркестровая и хоровая версии «Hoch-Zeiten» должны исполняться почти синхронно (оркестровая версия начинает исполняться на 18 секунд раньше хоровой) в двух соседних концертных залах. Публика, разделившись на две части, попеременно слушает оркестровую и хоровую версии. При этом в перерыве между повторениями версий либо хор и оркестр меняются залами, либо публика переходит из одного зала в другой.

⁸ Премьера сочинения прошла в базилике Сан-Франческо в Ассизи. Храмовое

пространство привлекало Штокхаузена не только своими уникальными акустическими свойствами, но и ассоциативными связями с историей хоровой стереофонии в европейской духовной музыке. По мнению Р. Мако-ни, первичными для формирования замысла стереофонической музыки Штокхаузена, начиная с «Carré», явились именно пространственные эффекты, использованные в композициях Дж. Габриели и Т. Таллиса («Sper 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 основана на модуляциях одной звучности в другую, и эффективно меняла акустические свойства исполнительного пространства» [9, pp. 180–181].

⁹ К. В. Зенкин отмечает: «Подобно тому, как музыка *Света* преодолевает свои границы, так и театральное действо Штокхаузена стремится вовлечь в свою орбиту реальное пространство и время вне театра» [1, с. 271].

¹⁰ В последней четверти XX века одновременное сочетание разнотемповых пластов фактуры получило распространение в хоровой музыке. В качестве наиболее известных примеров можно привести хоровую пьесу Х. Холлигера «Herbst III» из цикла «Die Jahreszeiten» (1975–1979), а также хор Д. Лигети «Ярмарка» из цикла «Magyar Etüdük» (1983).

¹¹ Йодль – певческая манера, характерная для тирольцев. Её особенность заключается в многократном быстром чередовании грудных и фальцетных звуков.

¹² Мануально-лабиальное тремоло было впервые использовано композитором

в «Momente» и в дальнейшем нашло применение не только в музыке Штокхаузена, но и в сочинениях Л. Берлио (например, в «Canticum novissimi testamenti»).

¹³ Подобный приём, напоминающий штрих *nota ribattuta* в старинных партитурах, встречаются в сочинениях Л. Берлио («Epifanie»), М. Кагеля (цикл «Rrrrrr...»).

¹⁴ Палато-лингвальное тремоло широко распространено в партитуре «Momente» Штокхаузена. Активное использование длительного интонирования вибранты встречается в сочинениях М. Кагеля («Hallelujah», цикл «Rrrrrr...»), Д. Лигети («Aventures»), Л. Ноно («Das atmende Klarsein»), Л. Берлио («Canticum novissimi testamenti»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Зенкин К. В. Германия // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2007. С. 246–277.
2. Ноно Л. Текст – Музыка – Пение // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. Вып. 145 / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. С. 36–50.
3. Обрист Х. У. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
4. Преодоляк А. А. Концепция «новой» мистерии в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена // Южно-Российский альманах. 2006. № 3. С. 138–145.
5. Рыжинский А. С. Понятие «Единство» как концептуальная основа организации «Соро» Л. Берлио // Музыковедение. 2012. № 8. С. 10–18.
6. Санникова Н. В. Опера СРЕДА из цикла СВЕТ сквозь призму художественных идеалов и творческой эволюции К. Штокхаузена: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 214 с.
7. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen // The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward. Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.
8. Humiecka-Jakubowska J. Inspirations in Reflection and Creativiness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
9. Maconie R. Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. 579 p.
10. Stockhausen K. HOCH-ZEITEN für chor. 5 Szene vom SONNTAG aus LICHT: Partitur für szenische oder quasi konzertante Aufführungen. Kürten: Stockhausen-Verlag, 2004. 126 S.
11. Stockhausen K. STERNKLANG // Stockhausen K. Texte zur Musik. Band 4. 1970–1977. Köln: DuMont Buchverlag, 1978, S. 170–180.
12. Stoianova I. Karlheinz Stockhausen “Je suis les sons...” Paris: Éditions Beauchesne, 2014. 356 p.
13. Ulrich T. Moral und Übermoral in Stockhausens LICHT // Internationales Stockhausen-Symposion 2000: LICHT. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln/Herausgegeben von Imke Misch und Cristoph von Blumröder. Münster: Lit Verlag, 2004, S. 74–88.
14. Ulrich T. Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer. Köln, Wemar, Wien: Böhlau Verlag, 2017. 481 S.

Об авторе:

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-9558-0252**, Loring@list.ru



REFERENCES

1. Zenkin K. V. Germaniya [Germany]. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek* [A History of Music Outside of Russia. The 20th Century]. Moscow: Muzyka, 2007, pp. 246–277.
2. Nono L. Tekst – Muzyka – Penie [Text – Music – Singing]. *Slovo kompozitora (po materialam vtoroy poloviny XX veka): sb. trudov. Vyp. 145* [The Composer's Word (On the Materials of the Second Half of the 20th Century): Compilation of Works. Issue 145]. Gnesins' Russian Academy of Music. Moscow, 2001, pp. 36–50.
3. Obrist H. U. *Kratkaya istoriya novoy muzyki* [A Concise History of New Music]. Moscow: Ad Marginem Press, 2015. 280 p.
4. Predolyak A. A. Kontseptsiya «novoy» misterii v geptalogii «Svet» K. Shtokkhauzena [The Conception of the “New” Mystery in Stockhausen's Heptalogy “Licht”]. *Yuzhno-Rossiyskiy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2006. No. 3, pp. 138–145.
5. Ryzhinsky A. S. Ponyatie «Edinstvo» kak kontseptual'naya osnova organizatsii «Coro» L. Berio [The Concept of “Unity” as the Conceptual Basis of the Organization of Luciano Berio's “Coro”]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2012. No. 8, pp. 10–18.
6. Sannikova N. V. *Opera SREDA iz tsikla SVET skvoz' prizmu khudozhestvennykh idealov i tvorcheskoy evolyutsii K. Shtokkhauzena: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Opera “Wednesday” from the Cycle “Light” through the Prism of Karlheinz Stockhausen's Artistic Ideals and Creative Evolution: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2009. 214 p.
7. Draus A. Looking for Tradition in the Opera Cycle LICHT by Karlheinz Stockhausen. *The Musical Legacy of Karlheinz Stockhausen: Looking Back and Forward*. Ed. by M. J. Grant and I. Misch. Hofheim: Wolke Verlag, 2016, pp. 116–122.
8. Humięcka-Jakubowska J. *Inspirations in Reflection and Creativiness. Karlheinz Stockhausen – György Ligeti – Luigi Nono – Luciano Berio – Iannis Xenakis*. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015. 201 p.
9. Maconie R. *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. 579 p.
10. Stockhausen K. *HOCH-ZEITEN für chor. 5 Szene vom SONNTAG aus LICHT: Partitur für szenische oder quasi konzertante Aufführungen*. Kürten: Stockhausen-Verlag, 2004. 126 S.
11. Stockhausen K. STERNKLING. Stockhausen K. *Texte zur Musik. Band 4. 1970–1977*. Köln: DuMont Buchverlag, 1978, S. 170–180.
12. Stoianova I. *Karlheinz Stockhausen “Je suis les sons...”* Paris: Éditions Beauchesne, 2014. 356 p.
13. Ulrich T. Moral und Übermoral in Stockhausens LICHT. *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln*. Herausgegeben von Imke Misch und Cristoph von Blumröder. Münster: Lit Verlag, 2004, S. 74–88.
14. Ulrich T. *Stockhausens Zyklus LICHT. Ein Opernführer*. Köln, Wemar, Wien: Böhlau Verlag, 2017. 481 S.

About the author:

Alexander S. Ryzhinsky, Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department, Gnesins' Russian Academy of Music (121069, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0001-9558-0252, Loring@list.ru

