

Людмила Лейпсон,

кандидат искусствоведения,

(тема диссертации «Музыкальный материал в творчестве представителей авангарда второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности»)
преподаватель Свободной Вальдорфской школы, г. Фленсбург (Германия)

**«ШТИММУНГ» К. ШТОКХАУЗЕНА КАК ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ
В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
(К 50-ЛЕТИЮ ПАРИЖСКОЙ ВЕРСИИ)**

Abstract

„Overtone Singing“ ist commonly linked to a tradition in several regions of the Asian continent. The present article is about the composition „Stimmung“ for vocal ensemble *a capella* by the German avantgardist composer Karlheinz Stockhausen, in which the technique of „Overtone Singing“ was introduced for the first time in western art music. The connection of the tonality in western art music and the traditions of asian musical cultures is a characteristic trait in this composition. It can be considered as a model for the globalist tendency in contemporary music. The article recalls the 50th anniversary of the compositions first performance in Paris 1968.



(Исполнение «Шттиммунг» Ансамблем Дм. Покровского, Москва, июнь 2013 г.)

Пятьдесят лет назад в Париже состоялась премьера авангардной вокальной композиции «Штиммунг» немецкого композитора Карлхайнца Штокхаузена. Она ознаменовала рождение первого сочинения в истории западноевропейской музыки, включающего абсолютно новую для нее технику обертонового вокализования.

«Штиммунг» — во многих смыслах сочинение уникальное. И эта уникальность начинается уже с названия. Оно включает в себя как понятие настройки голоса или инструмента, так и понятие строя; может обозначать душевное состояние человека, настроение, эмоциональную атмосферу. Кроме того, в него входит корень немецкого слова «голос» («*Stimme*»).

Еще одной оригинальной чертой данного сочинения является его принадлежность к жанру *Sprachkomposition* или фонетической композиции. Данный жанр возник в творчестве представителей послевоенного авангарда, в них используются фонемы языка и их акустические характеристики в качестве музыкального материала.

В творчество К. Штокхаузена «Штиммунг» вошла как первая чисто вокальная бестекстовая композиция (до нее в 1950 году были написаны лишь два ранних сочинения *a capella* — «Хоры для Дорис» и «Хорал»).

«Штиммунг» написан для шести голосов *a capella*: трех мужских и трех женских. В нем присутствуют три различных языковых пласта: 1) это *гласные* фонемы, являющиеся основой для исполнения обертоновых вокализов; 2) так называемые «магические имена»; 3) фрагменты из штокхаузенских поэтических текстов эротического содержания. Все три пласта (в разной степени) организованы по алеаторическому принципу.

Несмотря на это, партитура снабжена множеством очень подробных, тщательно выписанных композитором указаний: от принципов интерпретации отдельных нот, линий и пауз до мельчайших предписаний по вокальной технике. Ее переплетенные листы содержат: абстрактные рисунки М. Бауэрмайстер — второй жены композитора, которой он посвящает эту композицию; пояснительный текст композитора; схему формулы, состоящую из 51 эпизода; 6 листов с девятью различными ритмическими формулами на каждом; 11 листов с магическими именами и одну страницу с поэтическими текстами композитора.

Композитор указывает на необходимость создания атмосферы ритуально-медитативного действия. Она выражается уже в пространственном расположении музыкантов: в центре затемненного зала находится освещенный подиум, на нем вокруг источника света сидят три мужчины и три женщины: древнейший архетипичный образ — люди, собравшиеся у огня. По указанию композитора певцы должны сидеть узким кругом, чтобы хорошо слышать друг друга. Перед ними находится постоянно звучащий на протяжении всего сочинения электронный камертон с записанным на магнитофон аккордом из семи синус-тонов (57-114-171-228-285-399-513 герц, то есть: основной тон, второй, третий, четвертый, пятый, седьмой и девятый обертоны). Он образуют звучание нонааккорда в чистом строе: $1B-B-f-b-d^1-as^1-c^2$. Данный нонаккорд является основой схемы-формулы, на нем построена вся композиция «Штиммунг». Его звучанием в исполнении шести вокалистов и открывается сочинение.

В бестекстовые обертоновые вокализы на основе различных фонем предписывается выкрикивание одного из 11-ти находящихся в распоряжении вокалиста «магических имён». Их список был составлен американским антропологом Нэнси Вайл и очерчивает круг божественных имен из различных мировых культур. Момент их произнесения, так же как и выбор ритмической формулы, выбирает один из вокалистов произвольно, другие реагируют на них повторениями,

ритмизированием, различными трансформациями фонем, вариациями высоты, артикуляции и длительности их произношения. Реакция на «магическое имя» должно приносить смену настроения и соответствовать его характеру и значению.

При чтении текстов К. Штокхаузена, которые, по мысли композитора, должны быть переведены на родной язык исполнителей, певцам предписывается реагировать не только интонациями, но и жестами, в них композитор видит естественное продолжение действия фонетического аппарата человека. Представляется, что неслучайно в 1972 году родилась хореографическая версия «Штиммунг», осуществленная Морисом Бежаром.

К. Штокхаузен посвящает достаточно обширный раздел вокальной технике и дает ясное указание, что дирижера быть не должно. Один из вокалистов имеет ведущую функцию. Как только ведущий ощущает, что все остальные закончили свои ритмические вариации, он завершает исполнение данной модели и передает ведущую роль другому певцу — это начало нового эпизода и новой ритмической модели.

Для исполнения фонетического материала композитор рисует четырехугольник, в котором напротив каждой гласной стоят два числа (вокальные фонемы делятся на основные, их всего четыре — U, A, I, Ö; и переходные фонемы — их семнадцать). Числа обозначают обертоны, которые должны быть особенно ясно слышны при пении данной фонемы (нижняя цифра для мужских голосов, верхняя — для женских). Эта композиторская схема делает очевидным тот факт, что указания Штокхаузена совершенно не соответствуют аутентичному варианту горлового пения, распространенного на азиатском континенте (например, в Туве). В нем используется, как правило, переход от гласной [i] к гласной [u]. Именно при использовании этих фонем специальная постановка языка с одновременным опусканием дна ротовой полости приводит к появлению резонирующего пространства в гортани и, таким образом, наиболее легко достигается изоляция обертонов из общего звучания. Немецкий исследователь и специалист по горловому пению (в западной терминологии — *обертонному* пению) В. Заус отмечает, что ко времени написания Штокхаузенем композиции «Штиммунг» горловая вокальная техника была неизвестна на Западе. Она получила свое развитие в 60-80-е годы XX века и отличается как по звучанию, так и по типу извлечения обертонов (в частности, используется назальный, лобовой прием вокализации и другие гласные). Поэтому у Штокхаузена вариант перехода от [i] к [u] вообще отсутствует. Из текстов Штокхаузена, описывающих процесс сочинения композиции «Штиммунг», становится ясно, что возникновение его авторского варианта обертонового пения было абсолютно интуитивным, это своего рода композиционный эксперимент.

Здесь представляется необходимым отметить несколько важных аспектов данного сочинения, дающих повод для размышления.

Один из них состоит в поиске нового для западноевропейской музыки баланса интуитивного и рационального. Не секрет, что интуитивно-импровизационный тип музицирования традиционно связывают с восточной культурой, сознательно-рациональный — с западноевропейской. Сфера горлового пения относится, прежде всего, к азиатскому континенту, причем к его культовой сфере: она нередко связана с практикой медитации, например, используется для речитации буддийского канона у тибетских лам, в шаманских ритуалах Тувы и предгорьев Алтая.

Штокхаузен также подчеркивает медитативную природу своей композиции. Причем «Штиммунг» становится для него любопытной студией переживания и восприятия времени, однако у интерпретаторов и слушателей она совершенно разная. Перед певцами стоит задача

информационной дифференциации времени — как своего собственного, так и партнера по ансамблю, она требует с одной стороны спонтанной способности к выбору материала, с другой — особо чуткого отношения к переживанию и оценке изменений и сменяющихся «фаз времени» (от ритмических моделей, их трансформаций до смены эпизодов и передачи ведущей роли другому певцу). Для слушателя же — это погружение во время, растворение времени, слияние времени музыкального со временем вечным.

Однако совершенно очевидно, что в данной композиции в фокусе внимания автора находились не только музыкально-технические задачи. Штокхаузен ищет не только иные — *интуитивные, импровизационные*, одним словом, *отличные* от классической западной исполнительской практики формы музицирования, но и новую спиритуальную ориентацию, воплощает свои представления о божественной сущности вселенной, всеобщей любви и мечты о создании, по его словам, «мировой музыки».

1960-е годы для композиторов авангарда в целом отмечены отказом от традиции музыкального европоцентризма. После войны молодое поколение европейцев ощутило необходимость искать иные пути в искусстве и верило, что именно оно сможет изменить мир к лучшему. В частности, именно в Париже 1968 год вошел в историю как год массовых студенческих демонстраций против существующего конвенционального общественного и политического укладов. Они стали не только началом общеевропейского антиколониального, антивоенного, экологического движения, но и началом осознания равноправия культур Европы и Азии. Штокхаузен всегда особенно тонко чувствовал «нерв» времени. Представляется, что и акт отмены функции дирижера стал ответом на новые требования эпохи, оповещающей, что время авторитаризма — будь то в политике или искусстве — подходит к концу.

Второй аспект, являющийся любопытным фактом для размышления — это композиторское решение выбрать основным звуковым материалом авангардистского сочинения доминантовый нонаккорд, то есть созвучие, природа которого прочно связана с традицией западноевропейской тональной музыки. Таким образом, в композиции «Штиммунг» очевидно переплетаются корни различных культур и традиций, и не в последнюю очередь европейской и азиатской.

В заключении мне бы хотелось обратиться к совершенно особой истории исполнительской практики этого сочинения, во многом обусловленной алеаторической природой его партитуры. Не секрет, что партитуры такого рода не являются стенографической записью музыкального процесса, а содержат в себе бесконечный потенциал вероятностных звуковых воплощений.

Так, первое исполнение «Штиммунг» 1968 года в Париже вошло в историю музыки как «Парижская версия», которая не только была записана на пластинку в 1969 и 1982 годах, но и стала основой для создания Штокхаузеном еще одной версии более подробной партитуры под каталоговым номером № 24 ½ [5]. Исполнителями парижской премьеры стал кёльнский ансамбль «Коллегиум Вокале», по заказу которого композитор создал свое произведение.

Второй наиболее известной в музыкальном мире версией является исполнение английского коллектива «Singcircle» 1977 года. Она также существует в звуковой записи, а в 1979 году была задокументирована в издательстве «Rose and Emmerson».

В 2003 году коллективом «Theater of Voices» была создана «Копенгагенская версия». Существует запись исполнения ансамбля Покровского 2013 года. Безусловно, не все исполнительские версии были задокументированы. Однако мне хотелось бы упомянуть некоторые из них, ставшие значимыми для истории исполнения «Штиммунг».

В 1969 году на Амстердамском фестивале современной музыки на 20-й минуте концерта разразился следующий скандал. Несколько радикально настроенных голландских студентов и композиторов устроили провокационные выкрики «мяу-мяу» и объяснили это желанием поучаствовать в процессе исполнения. Концерт был прерван по возмущенному требованию К. Штокхаузена. Однако если обратиться к информационно-коммуникативному учению В. Майера-Эплера — научного руководителя незаконченной исследовательской работы Штокхаузена, это происшествие представляется не таким однозначным. Оно вполне соответствует психологической оценке фонетических сигналов как предпосылки к коммуникативному действию и вписывается в цепь коммуникативной модели: отправитель – сигнал – получатель – коммуникация.

Подтверждением этой мысли может служить исполнение «Штиммунг» в северо-немецком городе Киле в 2010 году. В ее музыкальный материал вокалисты уже намеренно включили имитацию криков животных. Очевидно, что они стали данью коммуникативному акту голландских «сотворцов». Однако этот юмористический эпизод несколько не умалил медитативно-ритуальной атмосферы исполнения «Штиммунг».

И, наконец, одной из кульминаций в истории исполнения «Штиммунг» стало ее звучание на азиатском континенте — на Всемирной выставке 1970 года в Японии в г. Осака. Композиция прозвучала в немецком павильоне 72 раза, неизменно притягивая как магнитом огромное количество слушателей.

Таким образом, сочинение «Штиммунг» ознаменовало не только приход на европейский континент традиции горлового пения, но и своего рода возвращение обертоновой техники вокализации в его европейском варианте на азиатский континент, наглядно демонстрируя единство культурного пространства Евразии.

Литература:

1. *Frisius, R.* Stockhausen II. Die Werke 1950–1977 / R. Frisius. – Mainz : Schott, 2008. – 395 S.
2. *Лейпсон, Л. В.* Sprachkomposition К. Штокхаузена „Stimmung“ как знак времени / Лейпсон Л. В. // Алманах на Национална музикална академия «Проф. Панчо Владигеров». – № 8 (2016) – София: Хайни, 2017. – С. 99–114.
3. *W. Saus, W.* Karlheinz Stockhausens STIMMUNG und Vokalobertonsingen / W. Saus. – www.oberton.org/wp-content/uploads/Stimmung-und-Vokalobertonsingen-2lr_sp_by_nd.pdf (Accessed 14. 07. 2012).
4. *Stockhausen, K.* Stimmung. Für 6 Vokalisten. Werk № 24. Faksimile / K. Stockhausen. – Wien : Universal Edition A.G., 1969. – 14 S.
5. *Stockhausen, K.* Stimmung. Für 6 Vokalisten. Pariser Version. Werk № 24 ½. Partitur / K. Stockhausen. – Wien : Universal Edition, 1968. – 51 S.
6. *Stockhausen, K.* Texte zur Musik. Hrsg. von Dieter Schnebel / K. Stockhausen. – Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1971. – Bd. 3. – 397 S.