Петрусёва Надежда Андреевна
petrusyova@yandex.ru
Доктор искусствоведения, профессор Пермской государственной академии искусства и культуры

614000, Россия, Пермь
ул. Газеты «Звезда», 18

Nadezhda A. Petruseva
petrusyova@yandex.ru
Doctor of Art Studies, Full Professor of Perm State Academy of Arts and Culture

18 Newspaper "Star" St.,
Perm 614000
Russia

Аннотация

«Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков» К. Штокхаузена: к эстетике и теории формульной композиции, многозначной формы

Концепт мелодии-формулы К. Штокхаузена — основа формульной композиции — показан в контексте изменения традиционной эстетической парадигмы. В статье рассмотрен фрагмент пути Штокхаузена от духовной к космической музыке. На примере входящего в «зодиакальный комплекс» цикла «Зодиак» освещены процессы дифференциации, изменения и ограничения звуковых структур, принцип «равновесие / колебание»; проблема эквивалентности негэнтропии / информации в трактовке нового звукового континуума; скрытая симметрия, многозначная форма, трактовка формулы как дальнейшего проявления символа спирали.

Ключевые слова: изменение эстетической парадигмы, постсериализм, сложное мышление, Штокхаузен, «Зодиак», формульная композиция, мелодия-формула, символ спирали, новый звуковой континуум, принцип «равновесие / колебание», скрытая симметрия, многозначная форма

Abstract

K. Stockhausen's "Zodiac. 12 Melodies for Star Signs": To an Aesthetics and the Theory of Formula Composition, the Polysemantic Form

Karlheinz Stockhausen's melody-formula concept — a basis of formula composition — is shown in the context of a change to the traditional aesthetic paradigm. The article considers part of Stockhausen's path from spiritual to space music. Using the example of the *Zodiac* cycle, part of the "zodiac complex", it sheds light on the processes of differentiation, variation and restriction of sound structures, and the principle of "balance / fluctuation". It also addresses the issues of the equivalence of negentropy / information in the interpretation of the new sound continuum, and the latent symmetry, polysemantic form and interpretation of the formula as a further manifestation of the spiral symbol.

Keywords: change of an aesthetic paradigm, postserialism, complex thinking, Stockhausen, *Zodiac*, a melody-formula, a formula composition, a new sound continuum, spiral symbol, principle "balance / fluctuation", the latent symmetry, the polysemantic form

Надежда Петрусёва

«ЗОДИАК. 12 МЕЛОДИЙ ДЛЯ ЗВЕЗДНЫХ ЗНАКОВ» К. ШТОКХАУЗЕНА:

К ЭСТЕТИКЕ И ТЕОРИИ ФОРМУЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ, МНОГОЗНАЧНОЙ ФОРМЫ

Если творец не страдает от удушья невозможного, это – не творец. Творец – тот, кто создает для себя невозможное и кто в то же самое время создает возможность.

А. Бадью

Уже в XIX веке конструирование общей картины мира происходит в рамках поля субъективности, где поиск истины мыслится как «действительность абсолютного духа» (Гегель): «Бесконечную ценность обретает теперь действительный отдельный субъект в его внутренней жизненности, так как лишь в нем распространяются и сосредотачиваются, получая существование, вечные моменты абсолютной истины, которая действительна только как дух» [6, *234*]. Юрген Хабермас в этой связи говорит о четырех коннотациях термина «субъективность»: 1) индивидуализме; 2) праве на критику; 3) автономии действия; 4) наконец, самой идеалистической философии, которая в качестве деяния модерна постигает знающую себя идею [18, *17*]. Во второй половине XX века акцент смещается к фундаментальному изучению реальности, когда речь идет о производстве звука, «истоке» творчества (Хайдеггер), «сложном мышлении» (Морен), создании центров экспериментальной музыки, расширении возможностей композиторской техники в процессе реализации электронной

и вокально-инструментально-электронной музыки. Изменяется эстетическая парадигма[1]: композиторы Новой музыки исходят из единичного звука, серии, группы, звукового «пятна», импульса, спектра, формулы в различных их модификациях, из «производства присутствия»[2] звучащей реальности, «звуковой продукции», «звуковых комплексов» (Булез)[3], из энергии «чувствующего интеллекта» (Субири), «вибрации и излучения», которые Бергсон обнаруживает за пределами перемещения тел, из «космических ритмов и вибрации» (Штокхаузен). Согласно Штокхаузену, «...в музыке, написанной после 1951 года, присутствовал явный дух абстрактной композиции. Мы [композиторы] стремились уйти от всякого повтора форм, и вследствие этого стало очевидно, что наибольшую важность представляет путь, каким организованы звуки, а не специфическая, становящаяся в данный момент форма» [27, *33*].

Условиями открытости к нашей эпохе как эпохе «дезориентированной» (Бадью) становятся: отказ от иллюзии смыслообразующей субъективности в творчестве Беккета, Брехта и Стравинского, критика Адорно постулата развивающей вариации у Шёнберга как «устаревшей музыкальной логики» (о повторе Адорно говорил, что «искусство должно стыдиться его») [1, *311*, *323*][4]; «поэтическая дезобъективация» у Малларме и Рембо[5], «депер-

---

[1] Согласно Куну, научный прогресс требует в решающих моментах коренной смены преобладающих парадигм, то есть разных концепций в объяснении того или иного феномена (например, учение о цвете Гёте / модель частицы света), и замены их новыми. Такой процесс обозначается как «изменение парадигм» [9]. О новых парадигмах музыкальной эстетики XX века см. также [20]. В этой связи напомним: в Европе музыка еще с грегорианских времен стилистически бурно изменялась, так же как в духовно-историческом развитии постоянно изменялись представления о человеке и общая картина мира. Так, в XIX веке — в кругу Гюго, Вико, Новалиса, Бальзака — происходит существенный, захвативший искусство XX века, перелом: отказ от «миметической», «изобразительной», «поэтической» (от слова «поэтика» в понимании Аристотеля) концепции искусства, безраздельно царившей (прежде всего, в «изящной словесности») от Аристотеля до эпохи классицизма.

[2] Под «производством присутствия» У. Гумбрехт понимает «всякого рода события и процессы, вызывающие или усиливающие воздействие “присутствующих” объектов на человеческое тело» [7, *10*].

[3] Употребление Булезом словосочетания «производство звука» (*sound production*) отсылает к эссенциалисткой установке, которая не принимает различение объектов τέχνη и φύσις (греч. «искусство» и «природа»): и красота природы, и красота артефактов объясняются соответствием своей внутренней природе. В 1951 году Булез мечтает построить механизм для производства звуков; позже будет использовать в «...explosante / fixe...» (1972) халафон *(Halaphon,* нем.; электронное устройство, создающее эффект перемещения источника звука в пространстве) и цифровой звуковой процессор в реальном времени 4X в «Респонсории» для производства звуковых комплексов.

[4] Однако же, явью этой эпохи стали: строгий контрапункт А. Веберна, наиболее радикального новатора Нововенской школы, и позже — каноническое письмо во всех его формах, которое укрепляет технику серийных рядов, а также основной ритм (Hauptrhythmus), *Monoritmica* Берга в сочетании с принципом пассакалии (остинато).

сонализация»[6], разыскиваемая, к примеру, Булезом (в «Структурах Ia») и Дж. Кейджем (в диаграммах «Музыки перемен»)[7], дионисийская «машинная концепция» Делёза[8]. Тем не менее, отрицание прежнего идеала означает жизнь его «в свернутом виде», которая пронизывает, как наше детство, современную ментальность и строй чувственности. Отсюда и вечный «спор древних и новых», феноменологии и герменевтики[9], проблема влияний и модификаций.

Так или иначе композитор Новой музыки стремится в процессе сочинения выйти за пределы идеологической детерминации, традиций и норм, чтобы прийти к самодетерминирующей свободе внутри себя, равно как и к автономии звуковой композиции. Для рассмотрения процесса поиска новой звучности, выработки принципов ограничения и связности, дистанцирования и формализации выбран цикл «Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков»[10].

В 1970 году Карлхайнц Штокхаузен создает тип *формульной композиции*, что сравнимо с переходом к формуле в системе К. С. Малевича периода 1913–1918 годов; оба художника возвращаются к такой системе мышления, где, как в древности, художественное, философское, эзотерическое и научное познания мира пребывали в синкретическом единстве. «Мантра для двух фортепиано» стала первым сочинением на этом пути. По словам Штокхаузена, формула — это музыкальная форма, сравнимая с фигурой человека: «То, что я называю формулой, является музыкальной формой (Gestalt), в которую интегрированы все эти аспекты [контур мелодии, контур ритма, контур громкости, контур краски и контур пространства музыкальной формы]. Ее можно было бы сравнить с человеческим телом — со всеми особенностями его формы и членов» [26, *702*].

Описывая формулу, Штокхаузен часто проводит аналогию с телом и его членами («члены» как меньшие сегменты, составляющие мелодию),

---

[5] «Утрата направления» означает, как пояснил Бадью, что по закону некоей истины, которая «прорывает и зачеркивает всякое познание, существует опыт, уклоняющийся одновременно и от объективности, и от субъективности». Пророком на этом пути был Гёльдерлин, позже его идеи были развиты Малларме, Рембо, Траклем, Пессоа, Мандельштамом, Целаном [3].

[6] То есть трактовка числовых отношений как «безличной идеи», «кристаллизованной структуры», создание структурных отношений между различными компонентами звука.

[7] О влиянии Дж. Кейджа на сериализм см. [13, *18–21*].

[8] Речь идет о выработанной Делёзом «машинерии симулякра» как «отвержении всякого притязания на субъективность» [3, *19*] применительно к желанию, воле, выбору или структуре (как машине по производству смысла).

[9] См. об этом [21].

[10] Существует множество версий «Зодиака»: «Зодиак. 12 мелодий знаков Зодиака» для мелодических и/или гармонических инструментов (соч. №41½; 1974/1975), версия для высокого сопрано или высокого тенора (1979), для сопрано и тенора (1979), для меццо-сопрано или альта или более глубокого тенора (1979), для баритона (1979), для баса (1980), для камерного оркестра (1978; написана в 1977 году) и др.

что находит воплощение не только в инструментальной, но и в театральной музыке, в таких работах как «Inori» и «СВЕТ» (*LICHT*). Штокхаузен делит музыку на религиозную, человеческую и космическую[11]; также — на вокальную, инструментальную и электронную. К «космической музыке», предполагающей состояние духовной концентрации, «медитативное слушание», относятся: «Stimmung» (1968), «Из семи дней» (1968), «Мантра», «Звук звезды» (1971), «Inori» (1973), «Дыхание дает жизнь» (1974/1977), «Сириус» (1975–1977), «СВЕТ» (1978–2003), «Звук, 24 часа дня» (2004–2007)[12]. Стоит добавить, что входящий в зодиакальный комплекс «Сириус» основан на двенадцати мелодиях «Зодиака», четыре из которых — основные.

На титульном листе «Зодиака» представлены музыкальные параметры композиции — темпы, центральные тоны, диапазоны, время звучания каждой из 12 пьес (рис. 1). Параметр — это область действия моделей определенных измерений и, соответственно, отношения величин. В контексте теории единого временного поля Штокхаузена параметры звука — тембр, высота, ритм и форма — связаны с категорией времени, они переходят один в другой при уменьшении количества колебаний в секунду.

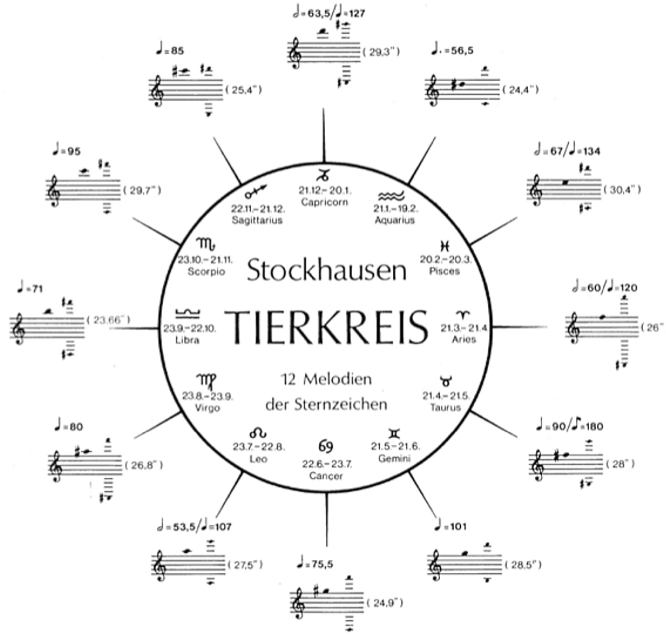


Рис. 1

[11] Согласно Штокхаузену, стремление каждого человеческого существа выйти за пределы самого себя, имеет целью достичь *высшего разума* (текст «Хартия молодежи») [29]. Ср. также с доктриной Боэция о «трех музыках»: мировой, человеческой и инструментальной.

[12] «Первый час» («ВОЗНЕСЕНИЕ», потому что его премьера должна была состояться 5 мая 2005 года в праздник Вознесения) и «Второй час» («Радость») были заказаны учреждением Миланского Собора *ArtAche*, художественным руководителем которого является Дон Луиджи Гарбини.

Композитор поясняет: «Каждая мелодия “Зодиака” сочинена как цикл, повторяющийся неограниченное количество раз, в основе которого лежит свой тональный устой: в “Водолее” это *ми-бемоль*, [затем] устои поднимаются по полутонам — через *ля*[13], соответствующее “Льву”, — к *ре* “Козерога”. И каждая мелодия пульсирует в своем темпе, по шкале от MM 71 до MM 134» (цит. по: [25, *370*]).

В аспекте звуковысотности, независимо от того, с какой пьесы было начато исполнение цикла, центр последующей будет полутоном выше; в конце по типу коды повторяется одна секция из пьесы, прозвучавшей вначале. (Другими словами, существующий центр мыслится как «траектория», «виртуальность» в вариабельной темповой шкале без единого, основного тона композиции[14].) В аспекте тембра вариабельность цикла предполагает различные версии «зодиакальных» формул: «Музыка в животе» для музыкальных шкатулок; «Зодиак» для певческих голосов и гармонических (аккордовых) инструментов, для камерного оркестра, трио-версия (для кларнета, флейты и флейты-пикколо, трубы и фортепиано с тремя исполнителями, где трубач играет на фортепиано), для кларнета и клавира, для голоса и синтезатора; «Сириус» для электронной музыки с участием трубы, сопрано, бас-кларнета и баса; «Овен» для трубы и электронной музыки; «Весы» для бас-кларнета и электронной музыки[15].

Начиная с пятидесятых годов, работы Штокхаузена «примиряли» сериализм, научность и электронику с целью полного контроля над тембром, тогда самого неуловимого и не поддающегося анализу элемента музыки. Штокхаузен хотел создать систематический репертуар искусственно произведенных тембров, аналитически заданных и подходящих для последовательной манипуляции (аналогично хроматически темперированной темповой шкале = 60–120, которая описана им в статье «...как течет время...»). Он стремился достичь комбинации совершенного звукового материала (чистые тоны с синусоидальной формой волны) с совершенной теорией (тотального сериализма).

Добавим для расширения контекста, что согласно теории «Тимея» [15] — той теории, которой западная философия руководствуется начиная с элеатов, — время есть подвижный образ неподвижной вечности. Однако в XX веке у М. Хайдеггера время уже не соотносится с вечностью (Богом, трансцендентным, сущим), что отвечает стремлению современной мысли вернуть

---

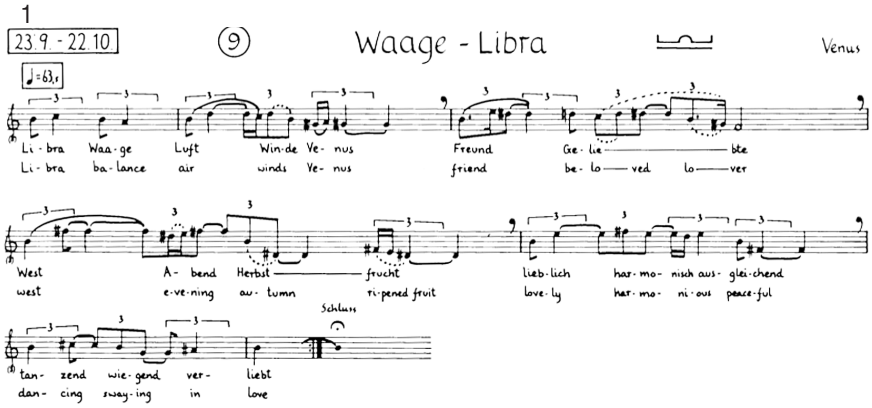
[13] Эта комбинация отнюдь не случайна: *а* (*ля*) — первая буква алфавита, «Лев» — зодиакальный знак композитора.

[14] См. примечание 8. См. также «песнь о виртуальном» Делёза: «Виртуальное есть само Бытие сущности, <... > сущность есть лишь модальность Единого, а Единое *и есть* живое производство своих модусов» [3, *66*]. Признание виртуального реальным (актуальным) переходит у Делёза (под влиянием «Творческой эволюции» Бергсона) в хвалебную песнь творению. Производство модусов, серийный метод сочинения, по Делёзу, представлен у Л. Кэрролла, Э. По, Дж. Джойса и др. [8, *54–61*]. О трактовке виртуальных / реальных объектов / структур у Булеза см. [11, *50–52, 63–64*].

[15] См. также примечание 11.

личности власть над своей судьбой на пути, «избегающем всякого повтора формы». В «изначальном времени» Хайдеггера, или бытии-к-смерти, как условии любого бытия, личность открывает «ничто» [19, *260–267*], на котором основывается; это означает, что она не основывается ни на чем, кроме себя. В качестве одного из источников современных музыкальных теорий («единого временного поля» Штокхаузена, теории относительности звукового пространства и времени Булеза) назовем Анри Бергсона. Не стоит недооценивать тот факт, что в 1889 году Бергсон опубликовал свой «Очерк о непосредственных данных сознания», во второй главе которого он говорит об однородности пространства и времени [4, *82–110*][16].

Обратимся к формуле «Libra» (*Весы*) для зодиакального комплекса «Сириус» из буклета (пример 1)[17]. Словесный текст Штокхаузена раскрывает характерные черты этого знака: *Весы / воздух ветер Венера / друг любимая возлюбленный / запад вечер осень созревший плод / прекрасный гармоничный уравновешенный / танцующий колеблющийся влюбленный.* Штокхаузен поясняет, что внутренняя структура мелодии «Libra» следует основному принципу мелодии его хора «Дыхание дает жизнь...» (без пауз); эту структуру можно описать как «ритм на одной ноте с мелодическими украшениями» (цит. по: [25, *370*]).

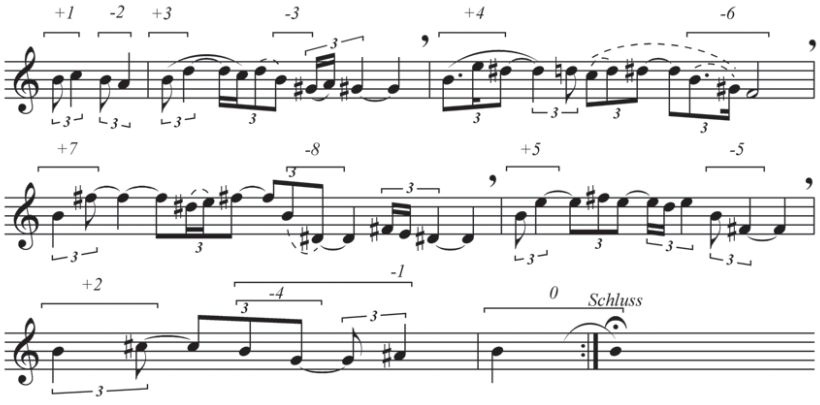


[16] В свою очередь бергсоновское восприятие времени (время есть пространство) очевидным образом возникло из аристотелевского трактата о времени (вслед за Аристотелем Бергсон, излагая проблему *temps* и *durée*, предпосылает анализу времени анализ числа). В перспективе Делёз своим методом «интуитивной актуализации» модернизировал бергсоновскую линию.

[17] «Сириус» для четырех солистов и электронной музыки (1975–1977). О «Сириусе» см. [5]. Стоит сказать здесь и о влиянии вокально-инструментально-электронной музыки Штокхаузена на *спектральную* композицию французских композиторов Т. Мюрая, Ж. Гризе и М. Левинаса; также — на школу «сатурации» Ф. Бедросяна, обусловленную идеей усиления звучности инструментов, текстуры звукового пресыщения внутри легитимированного пространства.

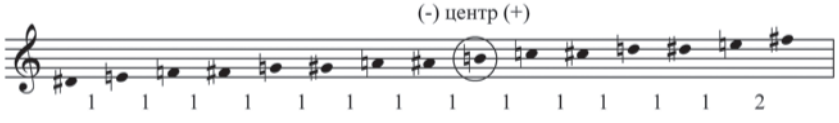
Мелодия начинает свое развитие из основного тона — звука *си* — по принципу раскачивания вверх и вниз («плюс-минус»). Двенадцать «качаний» относительно оси (основного тона) образуют интервальную прогрессию, которая представлена в примере 2.

2



Мелодия-формула членится на 7 сегментов (квази-тактов), в каждом из которых по два «качания». Добавленные методом разнонаправленного «качания» тоны формулы образуют центрированный лад в объеме малой децимы с центром *си* (пример 3). В целом, «эта мелодия ни диатонична, ни тональна, ни атональна. Она — новый род двенадцатитоновой центрированной мелодии» (цит. по: [25, *465*]).

3



Каждой формуле «Зодиака» соответствует *индивидуальный принцип структуры*. Принцип формулы «Libra» — равновесие / колебание, что проявляется в развитии мелодии. Достаточно отметить, что этот принцип есть и в ритмической пульсации — долгое «зависание» на крайних точках (добавленных тонах) и короткое, быстрое «прохождение» центрального тона; а также в «большом ритме» формулы, когда длина тактов-сегментов изменяется от двух четвертей к семи и обратно, к одной четверти. Что касается меняющейся длины сегментов, то она сравнима с амплитудой колебания весов, которая сначала увеличивается, а затем с течением времени затухает (см. пример 2). На «чашах весов» этого нового лада (с добавленными «качанием» тонами, несовпадением «верха» и «низа») балансирует мелодия-формула «Весов».

Возвратимся к историческому пафосу эпиграфа: как и у всех творцов, мысль Штокхаузена берет свое начало в кризисах и потрясениях, которые для него были условием творчества, условием достижения предельного знания. И аналогия с равновесием / колебанием мелодии-формулы «Весов» отсылает, возможно, к кинетической теории материи, к закону сохранения энергии (все материальные объекты подчинены силам притяжения и отталкивания). Однако свободная творческая воля ускользает от власти какого-либо закона: центр, ось, мелодия, элементы, интервалы — эти понятия издавна бытуют в музыкальной теории; и в новом дифференцированном звуковом континууме мелодия-формула, элементы ее языка, пропорции ее формы в своей функции вновь обрели индивидуальность[18].

На своем аналитическом семинаре в Гааге Штокхаузен говорил, что «...в мелодии ВЕСОВ *си* — основной тон, и все другие тоны расходятся от него вверх, вниз и т. д. Длина тактов такова: 2, 4, 6, 7, 5, 3, 1. Думайте о ВЕСАХ, о балансе, и о том, как этот большой ритм раскачивается туда-сюда на протяжении всей мелодии. <...> Что делает эту мелодию столь ритмически особенной? Постоянное [чередование] короткого, длинного, короткого, длинного... “Новые” (добавленные) тоны имеют следующую прогрессию интервалов относительно центральной ноты *си*: +1, −2, +3, −3, +4, −6, +7, −8, +5, −5, +2, −4, −1, 0... *Принцип* состоит в том, что в каждом сегменте есть два новых тона. Этот аспект также аналогичен балансу» [28, *19–20*][19].

Говоря о форме в целом, заметим: цикл «Зодиак» (версия для кларнета и фортепиано 1985 года), начатый с любой из 12 пьес, сохраняет стабильность формы благодаря *скрытой* симметрии. Так, если начать исполнение цикла с первого номера («Водолей»), то пьесы группируются в четыре раздела, образуя внутри цикла форму зеркальной симметрии 1 5 5 1 (схема 1а).

Разделы формы	I	II	III	IV
Номера пьес	1	2–6	7–11	12
Количество секций в пьесах	4	3 3 4 3 4	3 3 4 3 4	3
Группировка пьес в блоки	1	5	5	1
Количество блоков в цикле		4		

Схема 1а. Многозначная форма. Зеркальная симметрия
(цикл «Зодиак» начат с пьесы №1 «Водолей»).

Частичная симметрия (асимметрия) проявляется следующим образом: трехсекционные пьесы встречаются семь раз, а четырехсекционные —

[18] О «технике избегания», о методе преодоления мелодической инерции см. [17, *28*].

[19] Заметим, что в объемной монографии Р. Мэкони эти ряды приведены в несколько ином виде (по-видимому, с опечатками): 2, 6, 6, 7, 5, 3, 1 (ряд длин, в котором второе и третье звенья равны 6); +1, −2, +3, −3, +4, −6, +7, −8, +5, −5, +2, −4, 0... (интервальная прогрессия с пропуском одного мелодического качания, предпоследнего — 1) [25, *370*].

четыре; скрытая зеркальная симметрия образуется благодаря тому, что трех- и четырехсекционные пьесы дважды объединяются в «пятерки».

Если начать исполнение цикла «Зодиак» с другой пьесы, к примеру, с шестой («Рак»), то внутри цикла вновь проявляется зеркальная симметрия из четырех разделов — 5 1 1 5 (схема 1б).

Разделы формы	I	II	III	IV
Номера пьес	6–10	11	12	1–5
Количество секций в пьесах	4 3 3 4 3	4	3	4 3 3 4 3
Группировка пьес в блоки	5	1	1	5
Количество блоков в цикле	4			

Схема 1б. Многозначная форма. Зеркальная симметрия (цикл «Зодиак» начат с пьесы №6 «Рак»).

На уровне отдельной пьесы симметрия четырех секций имеет разную мотивировку. Так, пьеса «Рак» (*Krebs,* №6) — Штокхаузен предваряет ее поэтически текстом[20]: *Вода / Луна / жена и женщина / полдень южный солнечный зной / родниковый ручей поток / море и волны / летние цветы / внутренний чувственный / мечтательный / нежный* — имеет форму тройного палиндрома[21]. В ней четыре секции, которые объединяются в две строфы (антеседент — консеквент, консеквент — антеседент, по терминологии О. Мессиана), как в схеме 2:

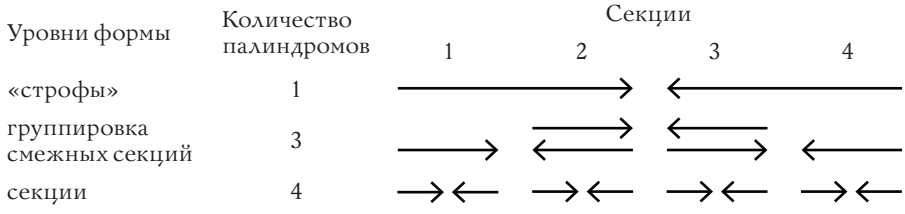


Схема 2. Форма пьесы №6 «Рак»

Внутри каждой секции образуется по одному палиндрому, три палиндрома объединяют по две смежные секции, один охватывает все четыре секции; перемножив количество палиндромов на всех уровнях формы, получим число 12 (3×4×1=12) — символ цикла «Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков». Подобного рода числовая символика, сопровождаемая словесным комментарием, имеет, как всем известно, давнюю традицию. (Напомним лишь о цикле «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» Мессиана, где наряду с использованием религиозной числовой символики,

[20] Каждую пьесу цикла «Зодиак» предваряют сочиненные композитором интуитивные тексты-портреты.

[21] Форма двойного палиндрома встречается у Булеза в форманте «Парантез» из Третьей фортепианной сонаты (см. об этом: [11, *205–210*]).

в предисловии к циклу каждый «взгляд» имеет краткий словесный комментарий в виде строк, взятых из библейских текстов.)

С какой бы пьесы исполнители не начинали играть эту версию цикла («Весы» и «Рак» в ней имеют по четыре секции), существует только два описанных выше варианта зеркальной симметрии: 1 5 5 1 или 5 1 1 5[22]. В результате асимметрия (частичная или скрытая симметрия) и хаотичное на первый взгляд чередование трех- и четырехсекционных пьес становятся зеркальной симметрией *многозначной* формы (схемы 1а, б).

Традиционная трактовка форм была отвергнута Штокхаузеном еще в 1952 году (как противоречащая индивидуальной идее каждого произведения). В десяти томах «Текстов...» он описывает индивидуальные формы следующих своих сочинений: «Контакты», «Ударный квартет (для рояля и 3 х 2 литавр)», «Пение отроков», «Цикл для ударника», «Плюс-минус», «Вниз-вверх», «Мантра», «Моменты», «Зодиак», «Сириус» (электронная музыка, написанная на основе цикла «Зодиак»), «Юбилей», наконец, гигантская оперная гепталогия «СВЕТ». С одной стороны, нетрудно увидеть в цикле «Зодиак» *расширение* веберновской мотивно-симметричной трактовки двенадцатитоновой серии. (Серия у Веберна, как известно, имела 3 или 4 сегмента и включала группировку серийных рядов в звуковые блоки, то есть особого рода повтор мелодических форм ряда.) По аналогии (нюансированной) с музыкой Веберна у Штокхаузена каждая из 12 пьес версии 1985 года имеет 3 или 4 секции, а группировка пьес в звуковые блоки осуществляется благодаря повтору секций в пьесах, по принципу симметрии.

Критерий скрытой симметрии и зеркальной секционной формы может также дать информацию о сходных тенденциях в работе с эстетической категорией симметрии в музыке Пьера Булеза. Так, первая часть цикла «Молоток без мастера» содержит пять разделенных ферматами секций, где представлены пять гармонических областей (схема 3). Девять секций составляют внутри цикла форму зеркальной симметрии 1 3 1 3 1; причем каждая гармоническая область, кроме первой, встречается дважды. III часть цикла «Молоток без мастера» основана на строго последовательном движении гармонических областей в прямом и обратном порядке: I II III IV V / V IV III II I, вновь образуя зеркальную симметрию (см. об этом: [11, *163–185*]).

Такты	1–10	11–20	21–32	33–41	42–52	53–60	60–68	68–80	81–95
Области	I	V	III	V	II	IV	II	IV	III
Кол-во областей в разделе	1		3		1		3		1

Схема 3. П. Булез. «Молоток без мастера». Форма I части

С другой стороны, Штокхаузен создал новый тип музыкальной композиции, в основе которого лежит «формула». В технике формулы есть

[22] См. об этом главу «Штокхаузен и другие»: [12, *180–205*].

проекция микроуровня на макроуровень[23], следовательно формула — фактически небольшая композиция — *in potentia* содержит в себе большую композицию со сложной архитектоникой «взаимозаменяемости измерений» вплоть до сравнения пропорций на различных уровнях композиции — интервала с темпом, например, или продолжительности с формой (количества секций в пьесах и количества блоков в цикле «Зодиак», как в схемах 1а и 1б)[24]. Согласно Штокхаузену, сериализм ответственен за идею «того же самого, всегда различного» (текст «Музыка и графика», 1959). Строгие методы организации в сериализме предполагали, что новый слушатель в состоянии услышать в музыке — вне «старого» смысла мотивного развития — все взаимоотношения[25], независимо от того, на каком уровне они образуются (на уровне развития, формы, уровнях между ними). Не случайно «свободу» *интуитивной музыки* Штокхаузен все же заменяет «тиранией» формулы: формула действует как своего рода указ, объявляя музыкантам, *что* они должны играть, и слушателю, *что* он должен услышать. Методы работы с формулой с ее «органичными» для слуха пропорциями являются «менее механическими», чем они были в электронных работах пятидесятых годов, где пропорции остаются абстрактно-числовыми или «неорганическими».

Два слова о *методе* нашего комментария. Мы исходим из той мысли, что всякий звуковой континуум может быть «прочитан» согласно своей энтропии или негэнтропии (в зависимости от того, что рассматривается — его упорядоченность или беспорядок, хаос). Как разделен этот континуум на более или менее регулярные интервалы, как переносят начальную модель на целостное звуковое пространство? Это интересные представления, так как они подвижны, активны и производят переменные музыкально-семантические поля. В теории Новой музыки как раз не хватает таких представлений, которые могли бы поддержать утопию о новом *дифференцированном* звуковом континууме (в инструментальных *glissandi*, к примеру, господствующим фактором остается *недифференцируемое* качество).

«Равновесие» формы мелодии-формулы Штокхаузена является в действительности «нулевой суммой», полученной в результате борьбы двух противоположно направленных процессов — дезорганизующего процесса (возрастающая *энтропия* традиционного звукового континуума в силу его пассивности в производстве какой бы то ни было новой структуры)

---

[23] В своей лекции «Вступление к “Мантре”» (прочитана в Гютерсло 10 марта 1991 года) К. Штокхаузен объясняет особенности этой композиции, одновременно осуществляя проекцию мелодии-формулы на целостную форму.

[24] «Взаимозаменяемость измерений» (Vertauschbarkeit der Dimensionen), как естественная структура во вселенной, имеет параллели: со *сменяющимся ракурсом* китайской живописи, который позволяет взору свободно блуждать в пространстве пейзажного свитка, предпочитая сложные смещения планов во всех направлениях, как в живописи цинского времени (см. об этом: [16]); с принципом нанизывания деталей в потоке мелодических групп в процессе атомизации мелодии у Дебюсси.

[25] Напомним, что со времен античности мера (принцип равновесия, по Штокхаузену), симметрия и пропорция являются эстетическими категориями.

и реорганизующего процесса (*негэнтропия* как принцип подвижного, заново осуществляемого разделения звукового континуума). Эстетика реорганизации, как и композиционные техники, различны: поблескивающая аура гармонических полей в «Молотке без мастера» Булеза (результат гармонической и ритмической техник мультипликации частот и ритмов; см. об этом [11, *163–185*]), или монтаж сегментов мелодии-формулы «Весов» Штокхаузена по принципу «равновесие / колебание», осуществленный средствами интервальной техники «+» и «–», ритмом формулы «всегда короткий, длинный».

Проблема эквивалентности негэнтропии / информации заключается в том, что впредь (в сложном мышлении искусства XX — XXI веков) негэнтропия возникает одновременно и как активный процесс, и как организующее качество (создание «невозможности» и «возможности»). И, наоборот, в условиях постмодерна историческое происхождение материала, который употребляется в произведении, становится в такой же мере второстепенным, как и проявление теоретически рефлектированного принципа[26]. Не стоит также забывать: в условиях доминирования тональности, как основы нашей музыкальной традиции и повседневной музыкальной жизни, существует множество путей преодоления тонального преобладания, включая связанные с этим табу. Разложение тональных категорий Веберном, мышление параметрами в музыке серийных композиторов, усложнение заданного тем или иным историческим этапом «угла слышания», структурация феномена «случайности» у композиторов Новой музыки: творческое мышление бесконечно более гибко, более сложно, более тонко, оно затрагивает гораздо больше элементов психической жизни, чем это представлялось с позиций слишком одностороннего интеллектуализма. Достаточно отметить, что в своей критике нормативной эстетики Х. Лахенман говорит о «столкновении сознания с его собственными умственными категориями», что значит «их расширение, и таким образом их изменение, и таким образом их отрицание как общественно поставленных на якорь норм» [24, *33*]. Эмансипация акустически представленного звука, «полифония расположений», то есть критическое исследование понятия структуры, идея «структурного тембра» (*Strukturklang*) наряду с возвращением Лахенмана к давно испытанным магическим средствам воздействия на восприятие: разная насыщенность тембров, вибрация, трепет звуков, повторение музыкального ритма, слов, картин, как в опере «Девочка со спичками»[27]. Или комплексизм («новая

[26] Так, согласно Дж. Кейджу, все, что приближается к категории колебаний звука или принадлежит к ней — шум ежедневной жизни, природный шум, звук, который идет от культурных феноменов или от их технического применения (например, усиленный микрофонами стук пуант в балете «Морские птицы» Кейджа / Каннингема), — может возвышаться («найденные объекты» Дюшана / Кейджа).

[27] «Стена дома 1 (В углу)», «Богатство 1 (Печь)», «Стена дома 2 (Погасла...)», «Богатство 2. (Накрытый стол, Гусь)», «Стена дома 3. (Литания)», «Богатство 3» и «Магазин», «Стена дома 4. (Затакт)», «Богатство 4» и «Бабушка», «Богатство 5», «Они были у Бога». Эти нарочито повторяемые картины из второй части оперы «Девочка

сложность») Б. Фернихоу. Также концепция музыки как новой «экологии», построенной на принципах микро-вариаций звука у С. Шаррино. В стремлении избавиться «от сверлящей пустоты существования» композитору Новой музыки необходимо *сопротивление* [1, *48*, *64*, *66*, *78*, *162* и т. д.]. Все упущено, если пренебречь этим постулатом Адорно.

Эквивалентность негэнтропии / информации в процессе актуализации и формализации нового звукового континуума в «Libra» К. Штокхаузена включает разные, регулирующие «сопротивление» нормативной традиции организующие ряды: 1) словесный текст, соответствующий знаку зодиака; 2) вариабельность исполнительского состава; 3) наличие центра равновесия; 4) новый неоктавный лад как результат звуковой прогрессии интервалов относительно центра в объеме малой децимы; 5) техника «плюс-минус»; 6) ритмическая пульсация как чередование «всегда короткий — длинный», то есть основного звука и новых, добавленных в мелодических украшениях, звуков; 7) деление на сегменты с разной «качающейся» длиной тактов («большой ритм» формулы); 8) индивидуальный принцип структуры пьесы («равновесие / колебание»); 9) многозначная форма цикла «Зодиак».

Рассматривая формулу как дальнейшее проявление *символа спирали*, Штокхаузен возвращается, на сей раз на новом витке, к более ранней форме контроля композиции мелодией (а не только числом), ставшей формулой, в чем-то сходной с двенадцатитоновым рядом, в чем-то — с тематическим феноменом почти тональной природы. Повтор мелодий-формул в каждой из пьес «Зодиака» не только формализует трех- или четырехсекционность 12 пьес цикла, но и дает слушателю ориентир для всех возвращающихся мелодических идей во всех версиях «Зодиака» (включая композиции «зодиакального комплекса», «Музыку в животе», «Сириус» и др.). Следуя, однако, строгим методам организации, Штокхаузен противился подобной (соотнесенной с рядом или тональностью) трактовке[28]: его мелодии-формулы, в которых гетерогенные параметры звука «прорастают» в многозначности форм, являются в полной мере индивидуальным проектом, самостью, исключающей какие-либо субъективные дериваты на манер романтической метафизики. Вспомним: чтобы выразилось многообразие поиска, эстетической воли, композиторы второй половины XX века в краткий срок раздробили элементы музыкального словаря вплоть до хаоса, чтобы предоставить пространство своему личному усмотрению, в котором первоначальная тонально-функциональная система имела уже лишь призрачное существование, становилась чем-то вроде «громоотвода против абсолютной анархии» (Булез) [22, *330*]. Отставка, даваемая предшествующей системе, которая функционировала в качестве *унифицирующего* принципа для разных техник и стилей в XIX веке, обуславливает свободу

со спичками» служат как бы точками накопления определенных смыслов, играя роль вех для эстетического восприятия (см. об этом: [14]). Автор определил жанр этого произведения как *Musik mit Bildern* («музыка с картинами»).

[28] См. об этом [30, *181*].

«я», а по сути, отсутствие самого «я». Стало быть, мелодия-формула оказывается местом превращения в новый тип чувствования, сотканный из «космической пульсации», что сулит, образно говоря, ницшеанское блаженное счастье присутствия на нити «чудовищного мига» — вне рационализации и власти знания предшествующей традиции.

> «О небо надо мной, чистое! Глубокое! Бездна света! Взирая на тебя, я трепещу от божественных порывов.
> Броситься в твою высоту — в этом *моя* глубина! Укрыться в твоей чистоте — в этом *моя* невинность!
> Бога скрывает красота его — так и ты скрываешь свои звезды. Ты безмолвствуешь — *так* вещаешь ты мне свою мудрость. <...>
> О небо надо мной, ты, чистое! Высокое! Теперь для меня в том твоя чистота, что нет вечного паука-разума и паутины его <...>.
> Уже наступает вечер: солнце садится. Удалось мое счастье!» [10, *117*, *119*].

Если философия Ницше — это отказ от морали стада и этики ради поддержки эстетической жизни, то музыкальный модерн закрывает ряд предшествующих стилей, поскольку и они уже стали призраками прошлого. И если в вышеприведенном высказывании 1951 года Штокхаузен прочерчивает разделительную линию между классическим и современным (точкой этой упрощенной историзации послужил переход к нефигуративности в живописи и музыке), то говоря о своей направленности к космической музыке он, не прибегая к полемической аргументации, идет путем таинственного рассказа, играет на расхождении между тем, что слышимо и тем, что мыслимо с целью придать слышимому в музыке новый статус: «Самая чистая музыкальность — также самая чистая мистика в современном смысле. Мистика — очень острая способность видеть прямо сквозь вещи. В конце концов, интеллект — часть знания, которое обслуживает интуицию. Интуиция, очевидно, присутствует не врожденно в человеке, но постоянно пропитывает его, подобно лучам солнца. Медитация — способ формулировать вещи, перевод интуиции в термины нашего знания» (цит. по: [21, *18*])[29].

Парадокс алогичности формулы предполагает для Штокхаузена *мистическую* дилемму парадоксов вселенной. Антиисторические, создающие миф интуиция и космическая мистика Штокхаузена требуют от слушателя не только восприятия сложности звуковых переплетений, но также и соединения с духовным мышлением композитора и с близкими ему мыслителями современности. Уже давно в музыке дается слушать больше, чем можно услышать; и в произведении, соответственно, происходит больше, чем можно воспринять в момент слушания. Однако эстетический эффект — результат

[29] Ср. с комментарием Бадью о методе Делёза: «За пределами логических структур <...> последнее слово остается за молчаливой надкогнитивной или мистической интуицией» [3, *29*]. Ср. с трактатами и сонетами индийского йогины, философа и поэта Шри Ауробиндо, чье влияние на Штокхаузена общеизвестно: «Не форма значима; объект слагают / Движенья многих сил; лишь их следы / Мы различаем, скрытые ж черты / Над разумом в безбрежности сознанья исчезают» («Наука и непостижимое») [2, *74*].

композиторской техники и ее сложности, которая доступна анализу и благодаря которой произведение той или иной эпохи идентично самому себе — все же очевиден для слуха. Эта установка «сложного мышления» предлагает рассматривать мелодию-формулу как множественность коннотаций, отсылающих к многозначности смысловых оттенков и соединяющих то, что в принципе разъединено, но должно быть объединено[30].

[30] В 1991 году «Издательство Штокхаузена» начало выпускать Полное собрание сочинений Штокхаузена на компакт-дисках. С 1998 года ежегодно проходят Курсы Штокхаузена в Кюртене для исполнителей, музыковедов и слушателей.

Использованная литература

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. *Ауробиндо Ш.* Сонеты. Мысли о поэзии / Пер. с англ. и сост. О. В. Сафронов. М.: Литан, 2004. 144 с.
3. *Бадью А.* Делёз. Шум бытия / Пер. с франц. и посл. Д. Скопина. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». М.: Логос-альтера, 2004. 185 с.
4. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т. I / Пер с франц. Б. С. Бычковского. М.: Московский клуб, 1992. С. 51–155.
5. *Галлямова Г.* «Сириус» К. Штокхаузена: идея и реализация // Материалы докладов XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». [Электронный ресурс] — М.: Издательство МГУ; СП МЫСЛЬ, 2008. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. *Гегель Г.* Собр. соч. в 4 т. Т. II. Лекции по эстетике / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1969. 326 с.
7. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
8. *Делёз Ж.* Логика смысла / Пер. с франц. Я. И. Свирского. М.: Академия, 1995. 302 с.
9. *Кун Т.* Структура научных революций / Пер. с англ. М.: Ермак, 2003. 365 с.
10. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Собр. соч. в 2 т. Т. II / Пер. с нем., сост., ред. и примеч. К. А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. С. 6–237.
11. *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. 350 с.
12. *Петрусёва Н. А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. В 2 частях. Часть 1. Пермь: ООО «Алекс-Пресс», 2006. 240 с.
13. *Петрусёва Н. А.* О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. М., 2011. № 1. С. 18–21.
14. *Петрусёва Н. А.* Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. 2012. № 6. С. 64–71.
15. *Платон.* Тимей // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. III / Пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева. Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи // М.: Мысль, 1993. С. 421–500.
16. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи / Пер. с англ. В. В. Малявина. М.: Наука, 1989. 160 с.
17. *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–36.
18. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М. Беляева, К. Костина, Е. Петренко, И. Розанова, Г. Северской. М.: Весь мир, 2003. 416 с.
19. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
20. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: http://www.kholopov.ru/prdgm.html (дата обращения: 01.02.2013).

21. *Филиппов С. М.* Феноменология и герменевтика искусства. (Музыка — сознание — время): исследование. Пермь, 2003. 296 с.
22. *Boulez P.* System und Idee // Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter. Metzler. Kassel 2000. S. 314–396.
23. *Kurtz M.* Stockhausen: a biography / trans. by R. Toop. London, 1992. 270 P.
24. *Lachenmann H.* Zur Analyse Neuen Musik // Lachenmann H. Musik als existentielle. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden Leipzig Paris. 2004. S. 21–34.
25. *Maconie R.* Other Planets: the Music of Karlheinz Stockhausen. Maryland Toronto Oxford, 2005. 580 P.
26. *Stockhausen K.* Musikalische Metamorphose // Stockhausen K. Texte zur Musik 1977–1984. Band 5: Komposition ed. Christoph von Blumröder. Köln: DuMont, 1989. S. 701–738.
27. Stockhausen on music. Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie. Marion Boyars. L.; N. Y., 1989. 220 p.
28. Stockhausen in Den Haag. Documentatie van het Karlheinz Stockhausen Project in het Koninklijk Conservatorium te Den Haag 27 oktober tot en met 1 december 1982. 52 p.
29. *Stockhausen K.* Manifesto for the Young // Stockhausen K. Towards a Cosmic Music / Trans. by T. Newill. Element Books Limited, 1989. S. 44–47.
30. *Wager G.* Simbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen. College Park, Maryland. 1998. 150 p.