

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 78

Г.О. Галлямова

«АРЛЕКИН» К. ШТОКХАУЗЕНА: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ИДЕЙ ФОРМУЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА

На примере пьесы для кларнета соло «Арлекин» Карлхайнца Штокхаузена прослежена одна из существенных тенденций музыкального (инструментального) театра композитора: комбинация театрального действия и собственно музыкального сочинения нового типа – формульной композиции, «выращивающей» сочинение из индивидуальной формулы. Для рассмотрения данной проблемы нами использован комбинированный метод исследования, т.е. сочетание элементов историко-биографического с музыкально-аналитическим (структурным) и интерпретирующим (герменевтическим) методами (включая анализ композитора).

Ключевые слова: формула; формульная композиция; инструментальный театр.

В 1970-е гг. один из крупнейших новаторов XX в. Карлхайнц Штокхаузен (22.08.1928 – 05.12.2007) обратился к новому типу формульной композиции, которая предполагает развитие произведения из единого зерна, включающего разные параметры. Так, для каждой формулы им задумывалась своя мелодия (интервальная структура) и определенный независимый ритм (длительности, паузы, акценты), а также динамика, краска и форма. По словам Штокхаузена, формула – это «музыкальная <...> модель, сравнимая с фигурой человека со всеми свойствами формы и деталей» [1. Т. 5. С. 702].

В декабре 1975 г. Карлхайнц Штокхаузен написал пьесу для кларнета соло «Арлекин» (HARLEQIN), посвященную её первой исполнительнице Сюзан Стефенс. Согласно К. Штокхаузену, «Арлекин» – это формульная композиция. С 1970 г. (написал первую формульную композицию «Мантра») он работал только с формулами: для каждой новой пьесы создавалась своя новая формула [2. С. 3]. Сочинение было задумано и написано как единое целое, но после завершения были определены семь секций: 1) «Посыльный мечты» («Идеальный курьер»); 2) «Шутливый конструктор»; 3) «Очарованный (влюбленный) лирик»; 4) «Педантичный учитель»;

5) «Плутоватый шутник (Джокер)»; 6) «Страстный танцор»; 7) «Экзальтированный вращающийся дух». Каждой секции соответствует своя программа, в которой композитор очерчивает векторы образных и мелодических трансформаций (приложение 1).

В примере 1 выписана формула, из которой получена форма всей пьесы, каждая ее мелодическая фигура и каждый отдельный тон.

Форма пьесы, согласно Штокхаузену, представляет «одну большую волну», одно большое периодическое колебание. «Большая волна» в свою очередь состоит из более мелких колебаний, которые отражают повторы формулы. Начинаясь в верхней части диапазона инструмента, формула постепенно охватывает его целиком, два раза медленно проводится в нижней части и, вновь охватывая весь диапазон, переходит в верхний регистр. Согласно Штокхаузену, волна «расширяется по всему диапазону сверху и замедляется вниз, сжимаясь в низком регистре, медленно вибрирует там и затем – почти как зеркальное отражение – снова поднимается вверх и сжимается к одному тону» [3. Р. 12]. Таким образом, формула проецируется на форму всего сочинения. Работа с формулой включает семь этапов, соответствующих семи секциям.

Приложение 1

К. Штокхаузен «Арлекин» (пер. с англ. осуществлен автором статьи [3. Р. VI])

Из зачарованного сна посланник будит одного за другим игривого конструктора, очарованного лирика, педантичного учителя, плутоватого шутника, страстную танцовщицу, и в конце – экзальтированный вращающийся дух с птичьими криками.

1. Вначале Арлекин – посыльный мечты. Он играет и танцует в быстрых, круглых фигурах, из которых вырастает спускающаяся спираль.

2. Затем Арлекин – игривый конструктор. Он позволяет постепенно, нота за нотой формироваться из спирали мелодии, которая расширяется в очень низкий регистр – и там сплавливает себя, становясь постепенно медленнее и яснее.

3. Арлекин подходит очень близко и меняется в очарованного лирика: он завораживает всех своей мелодией, и тот, кто в этот момент спокойно слушает, всегда сможет спеть её в своих мечтах и преобразовать все, что уродливо, во что-нибудь красивое.

4. Когда Арлекин просыпается, он разбирает всю свою мелодию и становится очень педантичным учителем: он пишет в воздухе мелодию с начала до конца. Если Арлекин ошибается, он злится, но не останавливается, пока не напишет все без ошибки.

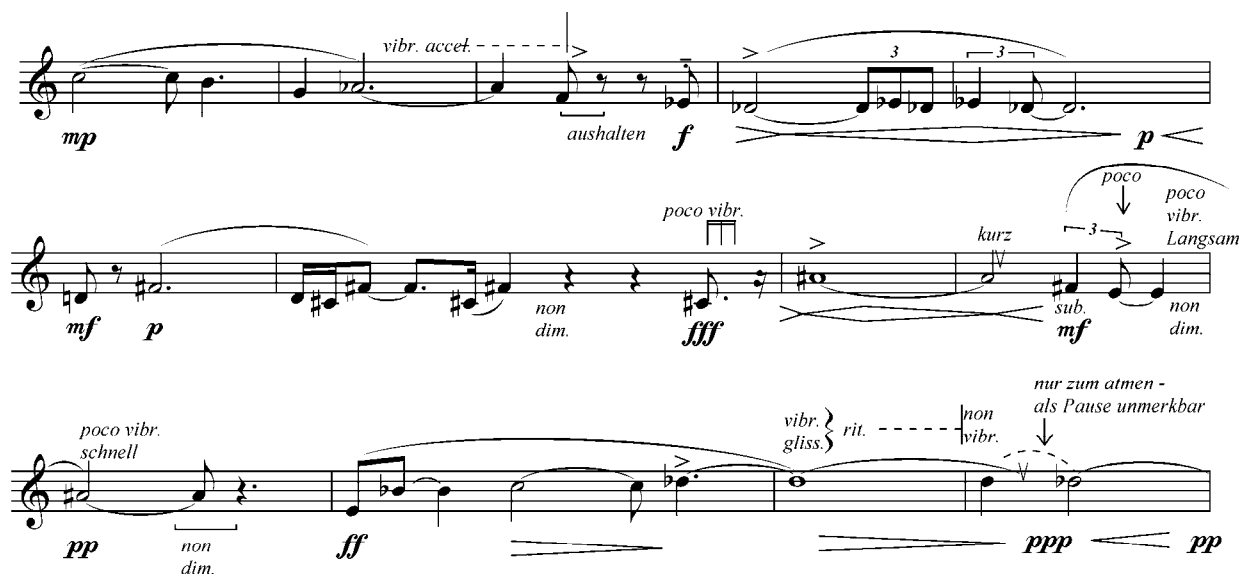
5. Но он слегка себя высмеивал, когда преподавал, и, прежде чем мы поняли это, Арлекин уже преобразовал себя в плутоватого шутника, который ничего не делает, лишь отпускает нахальные остроты, и даже иногда показывает маленькие пикантные трюки. Так, когда звуки недостаточно высоки, Арлекин ударяет свой кларнет, чтобы сделать его короче; обучает свою ногу считать ноты; идет, нагибаясь под ветром, даже когда никакого ветра нет вообще; и делает некоторые другие вещи.

6. Хотя Арлекин всегда что-то танцевал во время игры, сейчас, идя против ветра, он трансформирует себя в страстного танцора, который настолько увлекается танцем, что все чаще и чаще забывает играть ноты, и таким образом его мелодия становится все более и более неполной.

7. Когда мелодия состоит практически только из «дыр» и едва ли имеет хотя бы одну ноту, Арлекин вспоминает маленькие, быстрые, круглые фигуры. В большой спирали, которая поднимается вверх и становится все уже и уже, он трансформируется

во вращающийся дух. Между быстрыми мелодичными кривыми он выкрикивает дикие, длинные птичьи крики двенадцать раз, пока вся мелодия не растворится в воздухе. Тогда появляется тринадцатый крик птицы, самый высокий из всех.

Пример 1. Формула. Секция «Очарованный лирик» (в транспозиции)



Рассмотрим подробнее этот процесс. Формула сочинения в зависимости от секции «сконструирована», растянута, замедлена, сжата и впоследствии Арлекином демонтирована, «проанализирована», шутливо «прокомментирована», «протанцована» и вновь собрана.

Так, например, первая секция пьесы делится на два этапа:

1) Появление звуков формулы: постепенно, один за другим (от четырех до тридцати), добавляются все звуки формулы; причем каждая фигура (из четырех, пяти, шести и т.д. звуков формулы) повторяется от двух до пяти раз.

2) Появление ритма формулы – из ровного пассажа шестнадцатыми нотами постепенно «выступают» такты: 1 такт, 2 такта, 3, 4, 5, 7, 9, 11 тактов. Оформленные ритмически, они чередуются с оставшимися звуками формулы, заканчивающимися трелью. В конце секции формула проводится целиком, но ее ритм уменьшен, «сжат» в два раза.

Во второй секции «Шутливый конструктор» звуки формулы, взятые скачками на одну или две октавы, спускаются вниз, «демонстрируя» диапазон инструмента. Постепенно вся формула перемещается в низкий регистр; ее темп замедляется согласно следующей шкале метронома: восьмая равна 190, 180, 170, 160, 150, 140, 130; с каждым повтором формулы изменяется темп, а также «расширяется» ритм (четверть равна 60, 50): так формула растягивается и замедляется.

В третьей секции «Очарованный лирик» формула появляется впервые в основном ритме в одном регистре (пример 1). После быстрого «перемещения» формулы, совмещающего звуки формулы и трели, формула проводится еще раз большой септимой ниже, в самом низком регистре, в очень медленном темпе. Именно с этой точки, по словам Штокхаузена, вся работа была сочинена, к началу и к концу [3. С. 14–15].

В четвертой секции «Педантичный учитель» формула «прочувствуется» в двух направлениях – с начала или с конца, с постепенным добавлением звуков. Далее трансформирующийся фрагмент формулы чередуется с восходящим пассажем.

В пятой секции изменяется интервальная структура формулы, а ее отдельные фрагменты «шутливо комментируются». Секция заканчивается «маршем-танцем», в котором впервые появляется партия ноги.

В шестой секции постепенно возрастает значение танца, так что в «диалоге с ногой» каждый сыгранный фрагмент затем точно «протопывается». В «Танце Арлекина» совмещаются формула сочинения и ритм, исполняемый ногой, причем ритмическая партия постепенно начинает вытеснять мелодию и от нее остаются лишь отдельные звуки.

Седьмая секция «Экзальтированный вращающийся дух» начинается с зигзагообразных пассажей, которые переходят в пассажи из звуков формулы, как в начале пьесы, но теперь они чередуются с длинными звуками – «криками птицы».

По словам Штокхаузена, традиционная фигура Арлекина возрождена в новой форме: исполнитель на кларнете. Арлекин теперь полностью музыкант [4. С. V]. Перед пьесой композитор приводит слегка измененную (мужской род изменен на женский) цитату из английского перевода книги «Итальянская комедия» Пьера Луиса Дюшартре (Pierre Louis Duchartre): «Удовольствие постоянно следует за нею, она везде распространяет радость и счастье. Смех бьет ключом из-под самых ее ног, и ее легкая сатира никого не оскорбляет, настолько веселы ее остроты» [3. С. 2]. Напомним, что Арлекин – это один из самых популярных персонажей итальянской комедии дель арте.

По словам новозеландского исследователя творчества композитора Робина Мэкони, эта пьеса рисует «нежный портрет высоких душ виртуозов» в их разви-

тии к более светскому искусству музыкального театра, в котором визуальные и пространственные действия полностью объединены музыкальным жестом [5. С. 373]. Подобного рода новая форма инструментального театра расширяет область традиционного академического исполнения.

В соответствии с инструкциями композитора при исполнении произведения (наизусть) Арлекин движется согласно музыкальным фигурам и паузам. Входя на сцену, он начинает вращаться по спирали, имитируя пассажи в первой секции; в последней секции он повторяет вращение мелодии. В секции «Педантичный учитель» кларнетист «прочерчивает в пространстве» [4. С. II] интервалы, ритм и динамику мелодии. Секция «Страстный танцор» предполагает создание «танца Арлекина», который бы включал традиционные элементы из различных источников, поэтому композитор рекомендует брать уроки хореографии и пантомимы. Штокхаузен определены грим и костюм Арлекина (из зеленой и красной лент), а также освещение сцены [4. С. 6–8].

В целом, перформативность, как один из ключевых феноменов искусства постмодернизма, возникла в 70-е гг. XX в. Элементы инструментального театра впервые появились в послевоенном творчестве Штокхаузена и Дж. Кейджа. Когда в 1937 г. Дж. Кейдж писал, что в центрах экспериментальной музыки композиторы должны организовывать звук для немusических целей (театр, танец, радио, фильм), он предвосхитил появившиеся позже студии в Кёльне и Милане IRCAM (см. об этом: [6. С. 18–19]). Однако, в отличие от Кейджа, интерес Штокхаузена к хореографии и театральному представлению музыкального театра (или музыки как театра) определяется немецкими традициями радиодрамы и документального фильма.

В дальнейшем творчестве Штокхаузена идея формульной композиции трансформировалась в суперформульную композицию, а тенденция к театрализации музыкального произведения привела к новому прочтению традиционной оперы. Таким образом, это сочинение является одним из этапов, которые подготовили появление гепталогии «СВЕТ».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Stockhausen K.* Texte zur Musik Bd. 5. 1977–1984: Komposition. Köln : DuMont, 1989.
2. *Stockhausen K.* Introduction to MANTRA. Kurten : Stockhausen-Verlag, 2003.
3. *Stockhausen K.* Harlekin. Kurten : Stockhausen-Verlag, 1992 (CD-ROM 25).
4. *Stockhausen K.* Harlekin. Kurten : Stockhausen-Verlag, 1978.
5. *Maconi R.* Other planet: the music of Karlheinz Stockhausen. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland Toronto Oxford, 2005.
6. *Петрусёва Н.А.* О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. 2011. № 1. С. 18–21.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 23 января 2013 г.