

# ШТО́КХА́УЗЕН КА́РЛХАЙНЦ

Авторы: С. В. Стеклова



ШТО́КХА́УЗЕН (Stockhausen) Карлхайнц (22.8.1928, Мёдрат, близ Кёльна – 5.12.2007, Кюртен), нем. композитор и муз. писатель. Один из наиболее крупных и влиятельных представителей муз. авангарда 2-й пол. 20 в. В 1951 окончил Высшую школу музыки в Кёльне (класс фп. Х. О. Шмидта-Ной-хауса), в 1950 занимался композицией у Ф. Мартена. Учился в Кёльнском (германистика, философия, музыковедение; 1947–1951) и Боннском (фонетика, теория информации; 1954–1956) ун-тах. В 1951 слушатель Дармштадтских курсов новой музыки (преподавал там в 1953, 1957–74, 1996). В 1952 изучал муз. эстетику и анализ у О. [Мессиа́на](#) в Парижской конс., проводил эксперименты в электроакустич. студии П. [Шеффера](#). С 1953 ассистент Г. Аймерта, в 1963–77 худ. рук., в 1978–1990 консультант в Кёльнской студии электронной музыки. В 1954–59 редактировал (совм. с Аймертом) науч. ж. «Die Reihe». В 1963–68 худ. рук. организованных им Кёльнских курсов новой музыки. В 1964 основал электроакустич. ансамбль «Группа Штокхаузена» для исполнения собств.

сочинений. В 1970 курировал Нем. павильон на Всемирной выставке в Осаке, где в течение полугода ежедневно велась многочасовая трансляция его музыки. В 1971–77 преподавал композицию в Высшей школе музыки Кёльна. Для пропаганды собств. творчества организовал изд-во «Stockhausen-Verlag» (1975) и ежегодные курсы собств. музыки в Кюртене (с 1998; с 2014 проводятся 1 раз в 2 года).

Композицией заинтересовался по прочтении романа Г. [Гессе](#) «Игра в бисер». В ранние годы испытал влияние Б. [Бартока](#), в 1950 через Х. Хайса (ученика Й. М. Хауэра) воспринял [додекафонию](#), в 1951 – [сериализм](#) К. Гуйвартса и О. Мессиа́на. В 1950-е – нач. 1970-х гг. занимал центр. место в зап. муз. авангарде.

Оттолкнувшись от [электронной музыки](#), одним из пионеров которой был (начиная с «Электронных этюдов I, II», 1953–54, и «Песни отроков», 1955), Ш. в каждом своём произведении ставил формальный и эстетич. эксперимент. Работал в техниках [пуантилизма](#) («Перекрёстная игра», 1951, «Контра-пункты», 1953), [алеаторики](#) и [открытой формы](#) («Фортепианная пьеса № 11», 1956) и др. Создавал «музыку групп» («Группы» для 3 оркестров, 1957; звуковые комплексы из взаимосвязанных точек, которые воспринимаются не на «атомарном» уровне, а как статистич. тенденции), «момент-форму» («Каре» для 4 оркестров и 4 хоров, 1960; «Контакты», 1960; «Моменты», 1962–72; лишённая причинно-следственных связей и телеологии форма из самодостаточных, но обладающих развитыми комбинаторными свойствами модулей-моментов), «процесс-музыку» [суть сочинения сводится к выработке системы правил того, как трансформировать случайный («Короткие волны», 1968) или банальный («Гимны», 1967, 2-я ред. – 1969) муз. материал «найденных объектов»]. Его соч. «Строй» («Stimmung», 1968; обертоновое пение в виде опевания одного аккорда длится неопределённый отрезок времени) оказало влияние на формирование школы спектральной музыки.

Подавляющее большинство сочинений начиная с «Мантры» (1970) – образцы т. н. формульной композиции. Напр., в «Инори» (япон. «молитва») для оркестра и мима (мимов) (1974) под формулой понимается постсериальная микрокомпозиция с параметризацией всех аспектов муз. речи; из «формулы» развёртывается всё сочинение на микро- и макроуровнях способами, близкими т. н. эволюционным алгоритмам в прикладной математике. Эстетико-филос. основанием формульной композиции для Ш. послужила разработанная им теория единого временного поля, в рамках которой он постулировал аналогичный электромагнитному спектру континуум высоты, длительности и всех других муз. параметров, а также муз. формы («Меры времени» для духового квинтета, 1956).

Кульминация формульной композиции и всего творчества Ш. – оперная гепталогия «Свет», над которой он работал с 1977: «Четверг» (Милан, 1981), «Суббота» (Милан, 1984), «Понедельник» (Милан, 1988), «Вторник» (Лейпциг, 1993), «Пятница» (Лейпциг, 1996), «Воскресенье» (Кёльн, 2011), «Среда» (Бирмингем, 2012). Содержательно основанный на эзотерич. «Книге Урантии» материал выводится из тройной «суперформулы», объединяющей гл. персонажей (Михаила, Еву и Люцифера), представленных не столько певцами, сколько комбинациями инструменталистов и танцоров/мимов. Здесь получила наиболее полное выражение наметившаяся у Ш. в 1960-х гг. тенденция [«Фреска», «Музыка для дома» («Musik für ein Haus»), обе 1968] прибегать к нестандартным пространственным решениям. Это, напр., вертикальное размещение оркестра в «Танце Люцифера» («Суббота»), исполняемый в воздухе на 4 вертолётках струнный квартет («Среда»), электронная «октофония» («Вторник»).

Ш. активно излагал свои оригинальные воззрения на музыку (опубликовал их в 17-томном изд. «Texte zur Musik». 1963–2014). Среди важных эстетико-теоретич. очерков – программные статьи «Как течёт время» (1957), «Единство музыкального времени» (1961), «Четыре критерия электронной музыки» (1972). В большинстве их изложение материала, оперирующее ключевыми для Ш. образами «вибрирующего мира», континуума, спирали и Галактики, приобрело характер автокомментария на собств. попытки реконструкции космич. порядка и законов природы в звуке.

## Литература

Лит.: Harvey J. The music of Stockhausen: An introduction. Berk., 1975; Kurtz M. Stockhausen: Eine Biographie. Kassel, 1988; Maconie R. Other planets: The music of K. Stockhausen. Lanham, 2005; Теория современной композиции / Под ред. В. С. Ценовой. М., 2007.