

The background is a complex collage. At the top, a yellow-to-blue gradient bar contains a black silhouette of a person standing with arms slightly out. Below this, the background is filled with various musical elements: fragments of sheet music with notes and clefs, some in green and others in blue. In the bottom right corner, there are close-up, slightly blurred images of brass instruments, specifically the flared ends of tubas or euphoniums. The overall color palette is dominated by yellow, green, and blue, with a semi-transparent white rectangular area in the center where the title is placed.

КОМПОЗИТОРЫ

о современной
КОМПОЗИЦИИ

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

КОМПОЗИТОРЫ

о современной композиции

ХРЕСТОМАТИЯ



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2009

ББК 85.31
УДК 781.6

Редакторы-составители:

Т. С. Кюрегян, доктор искусствоведения
В. С. Ценова, доктор искусствоведения

Рецензенты:

А. С. Соколов, доктор искусствоведения,
Е. И. Чигарева, доктор искусствоведения

Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с., нот.

ISBN 978–5–89598–222–8

Хрестоматия содержит тексты ряда ведущих композиторов XX века, посвященные различным вопросам современного музыкального искусства. Большая часть материалов печатается в нашей стране впервые.

Может использоваться в теоретических и исторических курсах на разных факультетах музыкальных вузов.

ББК 85.31
УДК 781.6

КОМПОЗИТОРЫ О СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

Хрестоматия

Подп. к печати 27.03.2009. Бумага офсет № 1. Форм. бум. 60х90 1/16. Печать офсетная. Печ. л. 22,25. Тираж 300 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория». 125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 13.

ООО «Типография Момент». 141406 Химки, Библиотечная ул., д. 11.

ISBN 978–5–89598–222–8 © Кюрегян Татьяна Суменовна, 2009
© Ценова Валерия Стефановна, 2009
© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2009

Содержание

	От составителей	5
Э. Варез	Освобождение звука.....	7
	(пер. А. Маклыгиной)	
Г. Кауэлл	Тон-кластеры	18
	(из книги «Новые средства музыки»)	
	(пер. А. Маклыгиной)	
Дж. Кейдж	Предшественники современной музыки	33
	Описание процесса сочинения «Музыки	
	перемен» и «Воображаемого пейзажа 4»	39
	Описание процесса сочинения	
	«Музыки для фортепиано 21–52».....	46
	(пер. М. Переверзевой)	
Л. Даллатиккола	О путях додекафонии	50
	(пер. Е. Дубравской)	
О. Мессиа́н	[Монологи]	69
	(пер. В. Чинаева)	
Я. Ксенакис	Из московских бесед	76
	Кризис сериальной музыки.....	88
	(пер. М. Дубова)	
Б. А. Циммерман	Интервал и время	92
	Будущее оперы	97
	(пер. А. Сафронова)	
А. Капроу	Хэппенинги на нью-йоркской сцене.....	107
	(пер. М. Переверзевой)	
К. Вулф	О форме	112
	(пер. М. Переверзевой)	
Э. Браун	[Открытая форма].....	120
	(пер. В. Громадина)	
П. Булез	Беседа с Эдисоном Денисовым.....	131
	(пер. Э. Денисова)	
	Вопрос наследия	144
	(пер. Н. Ренёвой)	
	[О полифонии].....	147
	(пер. Р. Куницкой)	
	Берг: современные следствия	154
	(по поводу «Двух недель австрийской музыки»)	
	(пер. Н. Ренёвой)	
	Конкретная музыка.....	160
	(пер. В. Цыпина)	

<i>А. Пуссёр</i>	Техника I: Ваш Фауст 162 (из книги «Апофеоз Рамо») (пер. Е. Дубравской)
<i>Д. Лигети</i>	Состояния, события, превращения 188 (пер. Е. Окуновой)
<i>Л. Берно</i>	Размышление о двенадцатитоновом коне 195 (пер. Е. Окуновой)
<i>К. Штокхаузен</i>	Из интервью 201 (пер. С. Савенко, Л. Грабовского) [О времени переживания]..... 210 (пер. В. Цыпина) Четыре критерия электронной музыки..... 213 (пер. В. Громадина)
<i>Р. Хаубеништок-Рамати</i>	Музыка и абстрактная живопись..... 230 (пер. О. Лосевой)
<i>В. Лютославский</i>	[О новых техниках, форме и смысле]..... 232 (пер. Е. Михалченковой, И. Никольской) Новый путь к оркестру..... 237 (пер. Е. Окуновой)
<i>А. Шнитке</i>	Преодоление метра ритмом 241 Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала..... 245
<i>Л. Ноно</i>	Фрагменты интервью..... 256 (пер. Л. Кирилловой, О. Игнашевой) К «Прометею» 263 (пер. Л. Кирилловой)
<i>Э. Денисов</i>	[О музыкальном языке] 278
<i>С. Райх</i>	Моя жизнь с технологиями 289 (пер. В. Громадина)
<i>Х. Лахенман</i>	К проблеме структурного мышления в музыке (ред. пер. В. Ценовой) 302
<i>Ж. Грize</i>	Структурирование тембров в инструментальной музыке 311 (пер. Д. Шутко)
<i>Т. Мюрай</i>	[О микрокосме звука] 345 (пер. А. Ровнера)
<i>С. Губайдулина</i>	[О музыкальном материале, форме и времени]..... 347

От составителей

В Хрестоматии представлены тексты композиторов XX – начала XXI века, преимущественно видных деятелей Второго авангарда, а также тех, кто непосредственно его готовил (среди них – Э. Варез, Г. Кауэлл). Зарубежные авторы преобладают, поскольку их слово особенно труднодоступно отечественному читателю.

Собранные в книге материалы неоднородны, они отличаются не только по своей тематике, но и по общей направленности, характеру изложения, протяженности. Есть тексты в жанре интервью, где затрагиваются самые разные вопросы. Среди таковых особо отметим беседу П. Булеза и Э. Денисова, которая состоялась свыше 40 лет назад, но только сейчас «выходит в свет». Быть может, и потеряв несколько во внешней «злободневности», этот диалог сегодня особенно дорог как свидетельство времени и ретроспективный взгляд на двух мастеров в пору их энергичного творческого восхождения.

Есть работы в характере музыкально-эстетических эссе, где обсуждаются перспективы тех или иных жанров, родов музыки (оперы – у Б. А. Циммермана и Л. Ноно, электронной музыки у К. Штокхаузена, и т. д.). Есть высказывания на тему творческого становления композитора (например, рассказ Л. Даллапикколы о его постижении додекафонии или С. Райха о все более тесном союзе с электроникой). Наконец, есть тексты сугубо теоретические, с разъяснением конкретных вопросов композиторской работы (в частности, своеобразной гармонической техники А. Пуссёра, «структурирования тембров» Ж. Гризе, и др.). Понятно, что они требуют особо напряженного осмысления с учетом более широкого контекста (в помощь читателю можно порекомендовать следующее издание: Теория современной композиции / Отв. редактор В. С. Ценова. М., 2005). В случаях особо специфического подхода (например, в ряде алеаторных сочинений Дж. Кейджа) или наименее известных отечественному читателю явлений (хэппенинги в описании А. Капроу) переводчиком предложен дополнительный комментарий в конце статьи.

Многие работы даны – по необходимости – фрагментарно или представляют подборку высказываний, скомпонованную составителями. Все неавторские названия или подзаголовки, равно как поясняющие добавления переводчиков, помещены в квадратных скобках.

Материалы расположены приблизительно в хронологическом порядке, согласно их написанию или времени создания произведений, о которых идет речь. Понятно, что одна книга не может вместить все крупные имена и значимые идеи, поэтому не следует ждать от нее ни полноты, ни законченности; было бы желательно, чтобы издания такого рода продолжились.

Большая часть материалов публикуется на русском языке впервые. Прежде изданные материалы печатаются в данной книге с необходимыми уточнениями или даже в новой редакции.

Известно, что перевод на русский язык работ по современной композиции представляет очень непростую задачу и требует больших специальных знаний. Хотелось бы поблагодарить всех переводчиков – и тех, кто позволил воспользоваться своими прежними публикациями, и особенно тех, кто специально сделал переводы для данной Хрестоматии. Среди них: В. В. Громадин, кандидат искусствоведения М. Э. Дубов, Е. С. Дубравская, доктор искусствоведения Л. В. Кириллина, А. А. Маклыгина, кандидат искусствоведения М. В. Переверзева, Н. С. Ренёва (все – Московская консерватория), кандидат искусствоведения Е. Г. Окунева (Петрозаводская консерватория). Окончательной шлифовке текстов очень способствовали советы рецензентов – докторов искусствоведения А. С. Соколова и Е. И. Чигаревой, руководителя Научно-издательского центра «Московская консерватория» доктора искусствоведения Н. О. Власовой и кандидата искусствоведения В. М. Барского. С признательностью отметим также большую помощь при подготовке книги к печати со стороны кандидата искусствоведения М. В. Воиновой.

Освобождение звука*

Наш музыкальный алфавит беден и нелогичен.

Музыка, в которой должна пульсировать жизнь, нуждается в новых средствах выражения, и наука одна может влить в нее юношескую энергию.

Почему итальянские футуристы – вы раболепно воспроизвели лишь то, что банально и скучно в суе нашей повседневности.

Я мечтаю об инструментах, послушных моей мысли – тех, что, привнеся целый мир неведомых ранее звуков, предадутся воле моего внутреннего ритма¹.

Новые инструменты и новая музыка²

Когда новые инструменты позволят мне писать музыку так, как я ее представляю себе, ясно постижимым окажется движение звуковых масс и переменных плоскостей, занявшее место линейного контрапункта. При столкновении этих звуковых массивов станут вероятными явления проникновения и отторжения. Некие трансмутации, происходящие в определенных плоскостях, будут, видимо, отражаться в других, движущихся с различной скоростью и под различными углами. Не сохранится старая концепция мелодии или взаимодействия мелодий. Все произведение станет мелодической тотальностью. Все произведение будет течь, как река.

Сегодня, с теми техническими средствами, которые существуют и легко адаптируются, дифференциация разнообразных масс и плоскостей – как звуковых лучей – могла бы стать очевидной для слушателя благодаря некоторым акустическим приспособлениям. И даже

* *Varèse E. The Liberation of Sound // Contemporary Composers on Contemporary Music / ed. E. Schwartz and B. Childs. New York, 1967/R. P. 196–208.* В данной публикации (подготовленной Чу Вен-Чунгом) представлены выдержки из лекций Вареза, прочитанных им в разные годы. Перевод с английского и комментарии А. Маклыгиной.

¹ «391», Number 5, June 1917, New York.

² Из лекции, прочитанной в 1936 году (Mary Austin House, Santa Fe).

более: подобное акустическое устройство позволило бы определить точные границы того, что я называю Зонами Интенсивностей. Эти зоны дифференцировались бы с помощью разных тембров и громкостей. Такие процессы (физические по сути) превратятся в нашем восприятии в разную окраску и неодинаковую значимость плоскостей. Роль колорита или тембра полностью изменилась бы – вместо побочного, эпизодического, чувственного и живописного действия, тембр прорисовывал бы контур (как разные цвета на карте, отделяющие различные области), становясь существенной стороной формы. Эти зоны ощущались бы как изолированные, и стало бы возможным пока еще недоступное несмешивание (или, по крайней мере, ощущение несмешивания). Вы почувствовали бы преобразования в движущихся массах, когда они проходят через различные слои, проникают в некую затененность или распространяются в некой разреженности. Кроме того, новая музыкальная аппаратура, которую я предвижу, способная издавать звуки любых частот, расширит границы самых низких и самых высоких регистров, отсюда – новое устройство вертикальных результатов [resultants]: аккордов, их изложения, пространственности, иначе говоря – дыхания. Будут открыты не только гармонические возможности обертонов во всем их великолепии; заметный вклад представит и использование неких интерференций, рождаемых частичными тонами. Прежде никто и подумать не мог о применении подчиненных результатов, частичных и добавочных тонов. Совершенно новая магия звука!

Я уверен, что придет время, когда композитор, после того как графически выполнит свою партитуру, увидит ее автоматически доверенной машине, которая точно передаст ее музыкальное содержание слушателю. Поскольку частоты и новые ритмы должны быть обозначены в партитуре, наша современная нотация окажется неадекватной. Новая нотация, возможно, будет сейсмографической. И здесь любопытно отметить, что в начале двух эр, примитивной средневековой и нашей собственной примитивной (поскольку ныне мы находимся в музыке на новой примитивной стадии), мы сталкиваемся с одной и той же проблемой – нахождения графических символов для передачи звукового мышления композитора. На расстоянии свыше тысячелетия возникает аналогия: наши все еще примитивные электроинструменты выявили необходимость отказаться от нотной записи и

использовать своего рода сейсмографическое письмо — больше похожее на идеографическое, которое первоначально, до формирования нотописи, применяли к вокалу. Прежде изгибы музыкальной линии показывали мелодические колебания голоса; сегодня инструмент-машина требует точных «проектных указаний».

Музыка как искусство-наука [art-science]³

А вот — преимущества, которые я ожидаю от такой машины: освобождение от деспотичной, парализующей темпированной системы; возможность получения колебаний любой частоты или, если все еще необходимо, субделения октавы; в результате, формирование любого желаемого звуоряда; непредсказуемый диапазон в низком и высоком регистрах; новое гармоническое великолепие, которое достижимо при использовании субгармонических комбинаций, ныне невозможных; доступность любого видоизменения тембра, звуковых комбинаций; новая динамика, много выше «человеческой мощности» современного оркестра; ощущение пространственной проекции звука благодаря его возникновению в любой части зала или во многих его частях, согласно требованиям партитуры; противоречащие друг другу, «несоотнесенные» ритмы, поданные симультанно, или, если воспользоваться старым словом, — «контрапунктически» (поскольку машина будет способна отбивать любое число необходимых нот, любого деления, с любыми пропусками и дроблениями), — все это в заданной единице такта или времени, что недоступно человеческим силам.

Ритм, форма и содержание⁴

Моя борьба за освобождение звука и мое право создавать музыку из любого звука и из всех звуков иногда толковались как желание унижить великую музыку прошлого или даже вовсе списать ее как ненужную. Но в ней мои корни. Вне зависимости от того, каким оригинальным и своеобразным может казаться композитор, он лишь «прививает» себя на старое древо, как маленький росток. И ему *должно* это позволить, не обвиняя в намерении убить это древо. Он только хочет вырастить новый цветок. Не важно, если сначала он покажется кому-то более похожим на кактус, чем на розу. Многие из старых мастеров — мои

³ Из лекции, прочитанной в 1939 году (University of Southern California).

⁴ Из лекции, прочитанной в 1959 году (Princeton University).

близкие друзья, и все они – уважаемые коллеги. Это не мертвые святыне – фактически, никто из них не мертв, и правила, которые они создали для себя, не являются священными и вечными законами. Слушая музыку Перотина, Машо, Монтеверди, Баха или Бетховена, мы сознаем жизнь смыслов; они «живут в настоящем». Но музыка, написанная в манере другого века, есть результат культуры, и какой бы желанной и удобной эта культура ни была, художник не должен на нее полагаться. Лучшим образцом критики, когда-либо созданной Андре Жидом, было следующее признание, исторгнутое им в процессе «самобичевания»: «Когда я читаю Рембо или Шестую песню Мальдорора⁵, я стыжусь своих собственных работ и всего, что является только результатом культуры».

Поскольку много лет я боролся за новые инструменты с рвением, которое могло показаться фанатизмом, меня обвинили в желании не более, не менее как уничтожить все музыкальные инструменты и даже всех исполнителей. Это, мягко говоря, преувеличение. Наша новая освобождающая среда – электронная – не предназначена для замены старых музыкальных инструментов, которые продолжают использоваться композиторами (включая меня). Электроника – это дополнительный, а не разрушительный фактор в искусстве и науке музыки. Именно потому, что новые инструменты постоянно добавлялись к старым, западная музыка имеет такое богатое и разнообразное наследие.

Сколь ни благодарны мы новой среде, не следует ожидать чудес от машин. Машина может выдать только то, что мы вкладываем в нее. Музыкальные принципы остаются теми же, пишет ли композитор для оркестра или для магнитофонной ленты. Ритм и форма для него составляют все еще самые важные проблемы и те первоосновы, которые в наиболее общем смысле понимаются обычно неправильно.

Ритм слишком часто путают с метрикой. Мерный шаг или регулярная последовательность ударений и акцентов имеют мало общего с ритмом композиции. Ритм есть та стихия музыки, которая дает жизнь сочинению и удерживает его как целое. Это – элемент стабильности, генератор формы. В моих собственных произведениях, например, ритм складывается из одновременной, но несовпадающей во времени игры различных элементов, которая происходит в рассчитанных,

⁵ Песни Мальдорора (1868–69) – сборник стихотворений в прозе французского поэта Лотреамона (Lautréamont).

но не регулярных промежутках времени. Это ближе к определению ритма в физике и философии как «последовательности альтернативных, или оппозиционных, или коррелятивных состояний».

Что касается формы, то Бузони однажды написал: «Разве не странно требовать от композитора оригинальности во всем и не позволять ее в отношении формы? Неудивительно, что если он оригинален, то обвиняется в бесформенности». Заблуждение проистекает от мысли о форме как отправной точке, как модели, которой следуют, как о готовой «формочке для литья». Форма есть результирующее, то есть результат процесса. Каждое из моих произведений обнаруживает свою собственную форму, и я никогда не мог подогнать их под какой-нибудь исторический «сосуд».

Если вы хотите заполнить твердую коробку определенной формы, вы должны положить туда нечто, имеющее ту же форму и размер, или достаточно эластичное, мягкое, чтобы оно вошло в нее. Но если вы попытаетесь втиснуть туда что-то другой формы или из твердого материала, даже если объем и размер те же, коробка сломается. Моя музыка не может быть приспособлена ни к каким традиционным музыкальным коробкам.

Представляя музыкальную форму как результат процесса, я был поражен сходством между формированием моих композиций и феноменом кристаллизации. Позвольте процитировать кристаллографическое описание, которое предложил Натаниель Арбитер, профессор минералогии Колумбийского университета: «Кристалл характеризуется определенной внешней формой, обладающей определенной внутренней структурой. Внутренняя структура базируется на единице кристалла – наименьшей группировке атомов, обладающей порядком и устройством, характерным для данного вещества. Распространение единицы кристалла в пространстве формирует целый кристалл. Несмотря на относительную ограниченность вариантов внутренних структур, внешние формы кристаллов бесконечны».

Далее Арбитер добавляет к сказанному: «Форма кристалла сама по себе — более результирующее [resultants] (именно это слово я всегда использовал применительно к музыкальной форме), чем изначальное качество. Кристаллическая форма есть следствие взаимодействия притягивающих и отталкивающих сил и предопределенного набора атомов».

Это, убежден, дает больше, чем любое объяснение, которое я мог бы предложить относительно способа формирования моих произведений. Есть идея, основа внутренней структуры, развернутая сообразно различным контурам и расщепленная на звуковые слои, постоянно меняющиеся по конфигурации, направлению, скорости, привлекаемые или отталкиваемые различными силами. Форма произведения есть следствие этого взаимодействия. Возможные музыкальные формы столь же бесконечны, как внешние формы кристаллов.

Связанная с этим спорная тема формы в музыке – это, в сущности, тщетный вопрос о различии между формой и содержанием. Между ними нет разницы. Форма и содержание суть одно. Уберите форму, и не останется никакого содержания; а если нет содержания, значит, есть только перетасовка музыкальных моделей, но не форма. Некоторые люди заходят столь далеко, что предполагают, будто содержанием так называемой программной музыки является описываемый предмет. Как я уже упоминал, подобный предмет есть лишь внешний повод, который в программной музыке композитор пожелал раскрыть. Содержание – это все-таки исключительно музыка. Такое же бессмысленное препирательство продолжается в связи со стилем и содержанием в поэзии. Мы могли бы полностью приложить к музыке то, что Сэмюэль Беккет сказал относительно Пруста: «Для Пруста качество языка важнее, чем любая система этики или эстетики. Действительно, он не делает никакой попытки отделить форму от содержания. Одно есть конкретизация другого – открытие мира». Открывать новый мир – это творческая функция всех искусств, но акт творчества не поддается анализу. Композитор знает не более других, откуда берется материал для его произведения.

В качестве эпиграфа к своей книге Бузони приводит следующую строфу из стихотворения датского поэта Эленшлегера [Oehenschläger]:

Что ищешь? Скажи! И что ты ждешь?
Не знаю я что; Незнаемым бы владеть!
Что узнал – бесконечно; отправился б я
За грань известного: жажду последнего слова.

(«Der mächtige Zauber» [«Могущественный чародей»])

И так – у любого художника.

Пространственная музыка⁶

Когда мне было около двадцати, мое отношение к музыке – или по крайней мере к тому, что я хотел бы от моей музыки – внезапно откристаллизовалось под влиянием определения, данного Хёне-Вронским⁷. Возможно, это было первым, что подвигло меня мыслить о музыке в качестве пространственной – как о телах из «умных звуков», свободно движущихся в пространстве; концепция, которую я постепенно развил и сделал своей собственной.

Очень рано мне являлись такие музыкальные идеи, которые, как я понимал, было бы трудно или даже невозможно выразить существующими средствами, и мои мысли стали вертеться вокруг идеи освобождения музыки от темперированной системы, от ограничений музыкальных инструментов и от многолетних дурных привычек, по ошибке называемых традицией⁸. Я штудировал Гельмгольца и был изумлен его экспериментами с сиренами, описанными в «Физиологии звука»⁹. В поисках сирены я отправился на «*Marché aux ruses*»¹⁰, где вы найдете почти все, что угодно, и подобрал там две маленькие. С ними, используя также детские свистульки, я провел свои первые эксперименты в том, что позже назвал «пространственной музыкой».

⁶ Из лекции, прочитанной в 1959 году (Sarah Lawrence College).

⁷ См. на с. 16 данного издания.

⁸ Уже в 1916 году Варез говорил следующее: «Наш музыкальный алфавит должен быть расширен. Нам также крайне необходимы новые музыкальные инструменты <...> В моих собственных работах я всегда чувствую потребность в новых средствах выразительности <...> которые могли бы отразить каждый оттенок мысли и могли бы поддержать мышление»; а в 1922 году: «Композитор и электронщик должны работать вместе, чтобы достичь этого» (из примечания Чу Вен-Чунга). Цит. по: *Contemporary Composers on Contemporary Music* / ed. E. Schwartz and B. Childs. New York, 1967/R. P. 207.

⁹ *Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik.* Braunschweig, 1863 (в русском пер.: *Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки.* СПб., 1875; английский пер. – 1875).

¹⁰ Барахолка, «блошиный рынок» (франц.)

В эти важные для моего становления годы мне посчастливилось подружиться с Бузони. Как известно каждому (или должно быть известно), Ферруччо Бузони был не только великим пианистом, великим музыкантом, но и великим, проницательным умом. Я встретил Бузони, когда жил в Берлине перед Первой мировой войной. Мне уже была знакома его замечательная книга, «Эскиз новой эстетики музыки»¹¹, которая стала вехой в моем музыкальном развитии. Представьте мое волнение при чтении следующих слов: «Музыка рождена свободной, и сражаться за свободу – ее удел». До тех пор я полагал, что никто, кроме меня, не придерживается подобных взглядов. Когда я доставил Бузони свои партитуры, он сразу заинтересовался и, несмотря на огромную разницу в возрасте, мы стали друзьями, на все годы, что я оставался в Берлине.

Мы подробно обсуждали вопросы, которыми я был поглощен тогда – и до сих пор. Хотя наши взгляды сильно расходились по многим предметам, связанным с музыкальным искусством, я убежден, что именно долгие разговоры с Бузони, на протяжении которых постоянно открывались новые горизонты, помогли сформироваться моим идеям. Эти беседы подтвердили мою веру в то, что необходимо найти новые средства, чтобы освободить звук; освободить его от ограничений темперированной системы, и позволить осуществиться моей концепции ритма как элемента равновесия [stability], и достигнуть метрически несвязанной одновременности.

Моя первая физическая попытка дать музыке большую свободу состояла в использовании сирен в нескольких партитурах («Америки», «Ионизация»), и я думаю, что именно эти параболические и гиперболы траектории звука заставили некоторых писателей уже в 1925 году уловить смысл моей концепции музыки как движения в пространстве. Например, Занотти Бьянко [Zanotti Bianco], писавший в «The Art», говорил в то время о «звуковых массах, формирующихся как бы в пространстве», и об «огромных массах в астральном пространстве». Конечно, это была только *trompe l'oreille*, так сказать, слуховая иллюзия, но еще не истинная правда.

¹¹ *Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Berlin, 1907* (в русском переводе: *Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912*).

Не позже чем в 1927 году я узнал кое-что о возможностях электроники как музыкального средства от Рене Бертрана, изобретателя «динафона» (этот инструмент был одним из предшественников «[волн] Мартено», теперь широко используемого в Европе). А в 1934 году Термен, пионер в этой области, построил два уточненных согласно моим пожеланиям инструмента для моей композиции «Экваториал», с верхним диапазоном до 12544.2 частот. Однако вплоть до 1954 года у меня не было возможности работать в студии с электронным оборудованием над сочинением с магнитофонной лентой. На исходе этого года меня пригласили в парижскую студию Radiodiffusion Française¹² завершить мои ленты с организованным звуком для «Пустынь»¹³. А начинал я их на моем единственном магнитофоне в Нью-Йорке. Это произведение и для инструментального состава, и для ленты. В нем контрастируют звуки инструментов, подвластных человеку, и преобразованные электронным путем. Попутно могу сказать, что интервалы в инструментальных секциях, хоть и обуславливают постоянно изменяющиеся и противопоставляемые объемы и плоскости, но не базируются на каком-то фиксированном интервальном ряде, как гамма или серия. Они детерминированы особыми требованиями сочинения.

Теперь я перехожу к произведению, которое вы услышите сегодня: «Электронная поэма». Это музыкальная часть спектакля из звука и света, представлявшего в течение Брюссельской выставки в павильоне корпорации Филипс, спроектированном Ле Корбюзье; он был и автором визуальной части. Этот спектакль состоял из движущихся окрашенных «светов», образов, отражаемых на стенах павильона, и музыки. Она распространялась из 425 громкоговорителей, сгруппированных в 20 комбинаций. Все было записано на трехканальную магнитную ленту, что позволяло варьировать интенсивность и тембр. Громкоговорители монтировались группами и, что называется, «звуковыми путями» («sound routes»), чтобы достигнуть различных эффектов – вроде музыки, оббегающей павильон, а также идущей с разных направлений, реверберации, и т. д.

¹² Французское радиовещание.

¹³ «Пустыни» – одно из самых известных сочинений Вареза, созданное в 1949–54 годы.

Впервые я услышал, как моя музыка действительно проецируется в пространство.

Электронная среда¹⁴

Прежде всего, мне хотелось бы обсудить то, что я считаю наилучшим (по причине всеохватности) определением музыки – «воплощение смысла, заключенного в звуке» (Хёне-Вронский¹⁵). Если вдуматься, то обнаружится: в отличие от большинства словарных дефиниций, где обычно используются такие субъективные термины, как красота, чувство и т. д., данное определение охватывает всю музыку – восточную и западную, прошлую и настоящую, включая нашу новую электронную. Хотя эту новую музыку постепенно начинают признавать, все еще есть люди, которые, соглашаясь, что это «интересно», задаются вопросом: «музыка ли это?». Мне подобный вопрос слишком хорошо знаком. До недавнего времени я слышал его так часто применительно к моим собственным сочинениям, что в 20-е годы стал рассматривать свою музыку как «организованный звук», а себя – не как музыканта, а как мастерового [«работягу» – worker] – по части ритмов, частот и интенсивностей.

Действительно, для неподатливых ушей все новое в музыке всегда называлось шумом. Но, в конце концов, что такое музыка как не организованный шум? Композитор, подобно всем художникам, является организатором разрозненных элементов. Субъективно, шум – это звук, который не нравится.

Наша новая среда принесла композиторам почти бесконечные возможности выражения, и открыла для них таинственный мир звука. Например, я всегда чувствовал потребность в своего рода непрерывной плавной кривой, которую не могли дать мне инструменты. Именно поэтому я использовал сирены в некоторых моих сочинениях. Сегодня такие эффекты легко доступны с помощью электроники. В этой связи любопытно отметить, что как раз отсутствие плавности, кажется, мешает восточным музыкантам в нашей западной музыке. На их слух, она не скользит, но звучит отрывисто, скомпонованная

¹⁴ Из лекции, прочитанной в 1962 году (Yale University).

¹⁵ Хёне-Вронский (Hoëne-Wronsky) Юзеф-Мария (1778–1853) – польский философ и математик.

из интервальных крайностей и провалов – как выразился мой индийский ученик, «скачет, словно птица, с ветки на ветку». Им, очевидно, наша западная музыка кажется звучащей так, как нам – запись, проигрываемая задом наперед. Но проигрывая таким образом индийскую вокальную мелодику, я обнаружил, что она имеет то же плавное течение, как при нормальном воспроизведении, практически без изменений.

Электронные средства также добавляют невероятное разнообразие новых тембров нашей музыкальной партитуре, но важнее всего то, что она освобождает музыку от темперированной системы, которая мешала ей идти вровень с другими искусствами и наукой. Композиторы теперь в состоянии, как никогда прежде, удовлетворить веление своего слухового воображения. Им невероятно повезло и в том, что не мешаете никакой «эстетический кодекс» – пока, по крайней мере! Но боюсь, что уж недалеко время, когда какой-нибудь музыкальный гробовщик начнет балзамировать электронную музыку правилами.

Мы должны также помнить, что машина – не волшебница, как мы было подумали; и не следует ожидать, что электронные устройства станут сочинять за нас. Хорошую музыку и плохую музыку будут сочинять с применением электронных средств так же, как хорошую и плохую музыку сочиняли для обычных инструментов. Компьютер – изумительное изобретение, и он кажется почти сверхчеловеком. Но в действительности он так же ограничен, как сознание индивида, который снабжает его материалом. В качестве счетчика машины, которые мы используем для создания музыки, могут только выдать то, что в них вложили. Однако с учетом того, что наши электронные устройства никогда не предназначались для сочинения музыки, а их единственная цель – измерение и анализ звука, просто замечательно, сколь музыкально значимо уже достигнутое. Машины все еще громоздки, поглощают много времени и не вполне удовлетворительны как художественное средство. Однако новое искусство пока в младенчестве, и я надеюсь, и даже твердо верю, что теперь, когда композиторы и физики, по крайней мере, сотрудничают, а музыка вновь обрела связь с наукой (как то было в Средневековье), появятся новые изобретения, более эффективные в музыкальном отношении.

Тон-кластеры

(из книги «Новые средства музыки»)*

Тон-кластеры¹ <...> это аккорды, построенные из больших и малых секунд, которые в свою очередь могут быть произведены из верхнего участка обертонового ряда; следовательно, они имеют звуковое обоснование. Поскольку в строении кластеров большие и малые секунды используются точно так же, как большие и малые терции в обычной системе из трезвучий, между данными системами есть прямое сходство и одинаковое количество потенциальных вариантов в каждой. Так, мы имеем следующую формулу для известных трезвучий: мажорное – большая терция с малой наверху, минорное – малая терция с большой наверху, уменьшенное – две малые терции, увеличенное – две большие. Эта формула может быть перенесена в секундовую систему, и мы получим точные эквиваленты: (1) большая секунда с малой наверху дает при построении от *c* кластер *c•d•es*; (2) малая секунда с большой наверху – *c•des•es*; (3) две малые секунды – *c•des•eses*; (4) две большие секунды – *c•d•e*. Эти четыре трезвучия² составляют основу для больших кластеров, которые могут обладать огромным разнообразием благодаря множеству вариантов наложения трезвучий внутри кластеров.

Пример 1



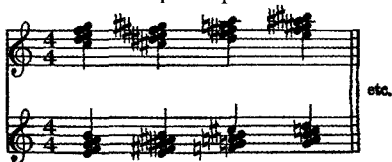
* Cowell H. New musical resources. New York, London, 1930. P. 117–139. Перевод с английского и комментарии А. Маклыгиной.

¹ Tone-cluster (англ.) – «звуковая гроздь».

² Кауэлл называет секундовый аккорд из трех звуков, как и терцовый, трезвучием (triad), исходя, видимо, из того, что и тот, и другой включают по три звука.

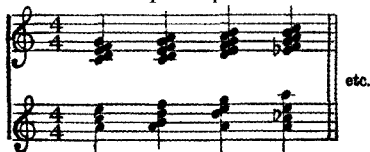
При использовании одних только кластеров большие кластеры часто оказываются менее плотными, чем малые³, поскольку в очень маленьких кластерах недостаточно пространства для движения голосов.

Пример 2



Движущаяся часть в кластерах может быть эффективной в соединении с аккордами из других систем.

Пример 3



Малые кластеры, использованные лишь изредка среди аккордов из других систем, могут быть желательными, если обращаться с ними предусмотрительно, особенно в диссонантном контрапункте.

Пример 4



В гармонии во имя логичности бывает лучше выдерживать целый ряд кластеров, если уж они появились; поскольку один-единственный или даже два кластера могут восприниматься как случайный эффект, но не как намеренное и важное действие, влекущее, согласно музыкальной логике, к неизбежному заключению.

Когда **большой** кластер играет одновременно с простым аккордом, он представляет естественное его усиление; причина состоит

³ «Большие» и «малые» кластеры отличаются прежде всего величиной интервала между крайними точками аккорда, поэтому точнее было бы называть их «широкими» и «узкими».

в том, что образуют такой кластер верхние обертоны всех трех звуков аккорда, которые ясно слышны чуткому уху.

Кажется, только слушатели с очень неподготовленным слухом могут быть шокированы звучанием кластера либо иного натурального диссонанса, поскольку музыкальные уши давно уже привыкли к ним, слыша подобные звучания в качестве обертонов знакомых аккордов.

На фортепиано поддаются исполнению меньшие кластеры любого рода; *большие* исполнять легче, если они хроматические (включают все клавиши в заданных пределах), либо целиком на черных клавишах или целиком на белых. Так сформированные пентатонные кластеры на черных клавишах образуют всего пять различных кластер-аккордов одной и той же протяженности.

На белых клавишах можно создать семь различных кластер-аккордов одинаковой величины, используя гаммы мажорную, минорную или разнообразные модальные. На фортепиано многообразие не столь велико, как в оркестре, где наилучшие условия для кластеров. Но и там оказалось больше, чем представлялось вначале, вариантов, созидаемых как возможными изменениями протяженности кластера, так и его бесчисленными связями с аккордами из других систем.

Ощущение монотонности, которое может возникнуть при первом прослушивании последования кластеров, скоро исчезает, когда ухо начинает слышать тонкие отличия во внутреннем расположении больших и малых секунд – так же, как это происходит сейчас с терциями (см. пример 1). В оркестровой практике возможно максимальное разнообразие кластеров, не только целиком хроматических или диатонических, но и сконструированных путем объединения различных кластерных трехзвучий (см. в примере 1).

В традиционной теории музыки есть хорошо известные способы организации музыкального материала – такие как аккордовые объединения, контрапунктическое мелодическое соотношение, каноническая имитация, ракоход, тематическая структура и т. д. Все эти методы можно применять и к кластерам, которые, однако, привносят также некоторые новые, собственные приемы.

Характерное качество гармонии – возможность движения в пределах крайних тонов; иными словами, при сменах гармонии во внутренних голосах обычно осуществляется переход на звуки, которые содержались в границах предшествующего аккорда. Но поскольку

наша гамма ограничена полутоновыми интервалами, очевидно, что невозможно передвигать звуки в границах хроматического кластера, за исключением внутреннего обмена голосов. Кластер может быть трактован как целостная единица, как единый тон. Движение должно быть вверх или вниз по гамме, подобно мелодии.

Пример 5 (а)



Вследствие трудности прочтения таких кластеров предполагается, что они перемещаются (в записи. – *А. М.*) посредством одной ноты, простирающейся от самого высокого до самого низкого звука кластера.

Пример 5 (b)



Чтобы показать величину кластера, его, очевидно, следует измерить. Это легко сделать – так же, как измеряют интервалы, то есть, обращаясь к дистанции между крайними членами кластера. Так, кластер из трех последовательных хроматических звуков можно назвать большесекундовым, а кластер из четырех последовательных тонов будет малотерцовым, и т. д. (см. пример 6). Важные звуки – те, что яснее всего слышны – суть крайние для данного кластера (так же как наилучшим образом мы слышим сопрано и бас в четырехголосном аккорде). Описывая серию кластеров из одинаковых интервалов, мы можем условно называть их по самому нижнему звуку.

Есть два пути в применении кластеров с мелодическими целями. Один – передвигать кластеры из одинаковых интервалов вверх и вниз по гамме так, как движутся звуки в мелодии.

Пример 6



Другой – изменять величину интервала при перемещении кластера. В последнем случае крайние звуки движутся независимо друг

от друга, образуя две одновременные мелодии, которые соотносятся между собой контрапунктически.

Пример 7



Музыкальные модели [patterns] могут быть созданы объединением двух методов в последованиях, и т. д.

При рассмотрении кластеров необходимо различать те, у которых крайние тоны образуют консонантный интервал, и те, где он диссонантный. Большая простота модели сразу оценивается ухом.

Так же, как последование кластеров возможно применять для мелодического эффекта, одновременно звучащие кластеры могут использоваться для гармонического эффекта. Если кластеры, образующие единства, суть одного размера, их логично сгруппировать так, как звуки, объединенные в аккорд. Например, если мы формируем аккорд из трех одновременных кластеров, где нижний кластер простирается от c до e , средний – от e^1 до gis^1 , верхний – от g^2 до h^2 , то самые нижние звуки этих трех кластеров, собранные вместе, образуют обычный мажорный аккорд от c , тогда как сложение верхних звуков дает такой же обычный аккорд от e . Кластер-аккорд в целом поэтому можно назвать простым мажорным кластер-аккордом; а поскольку мы используем нижние звуки для описания аккорда, его можно назвать простым кластер-аккордом от c , состоящим из терцовых кластеров.

Пример 8



Разумеется, могут использоваться и кластеры из разных интервалов. Надо лишь следить за расположением таких кластеров – с тем, чтобы они были различимы. Чем больше кластер, тем шире должно быть расположение. Так, в качестве упражнения в использовании

кластер-аккордов мы можем начать композицию в тональной гармонии и перевести ее в соответствующие кластер-аккорды, именуя каждый кластер от его нижнего звука и располагая кластеры, как того требуют обстоятельства.

Пример 9



Однако, если кластеры не одного размера, их комбинация хотя и создает кластер-аккорд, но не такой, который указанным путем корреспондирует с тональной гармонией.

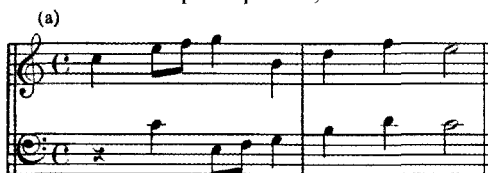
В данном случае внешние звуки кластеров образуют обычный аккорд.

Пример 10



Контрапунктический эффект может создаваться несколькими способами. Один – это перевести обычные приемы тонального контрапункта в новую среду кластер-аккордов, постоянно сохраняя одинаковый размер кластеров.

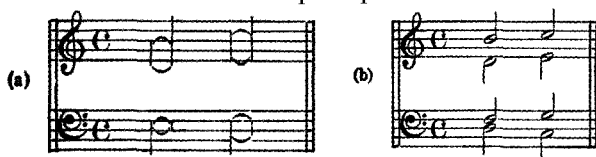
Пример 11 a, b





Если тон-кластеры различных размеров использованы в качестве единиц последовательных кластер-аккордов, возникает эффект двух мелодий в каждом из кластеров, и это имеет контрапунктическое значение. Таким образом, если мы имеем две группы симультанных кластеров, которые последовательно изменяют свой размер, результатом становится четырехголосный контрапункт.

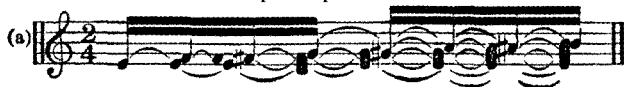
Пример 12



Оба названных метода могут использоваться вместе.

Все обсуждаемые тон-кластеры допустимо назвать фиксированными; то есть предполагается, что несколько звуков берутся одновременно. Однако вполне возможны кластеры, которые в определенном смысле подвижны, и интересно обсудить различные способы, которыми такое движение может осуществляться.

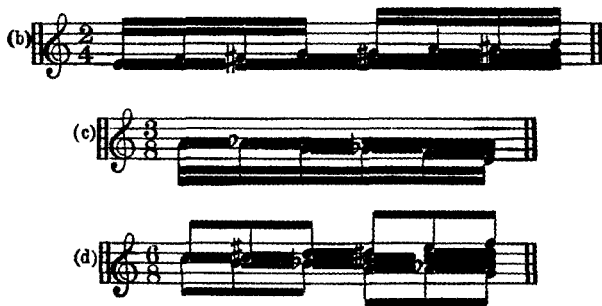
Пример 13 а



Для удобства чтения продолжительность звуков можно представить посредством черной линии, которая тянется параллельно позиции ноты на нотоносце – столько, сколько держится данный звук. Длительность прибавляемых нот будет передана как обычно. Это устраняет потребность в заливке нот.

С применением этого метода вышеприведенный движущийся кластер записывается так:

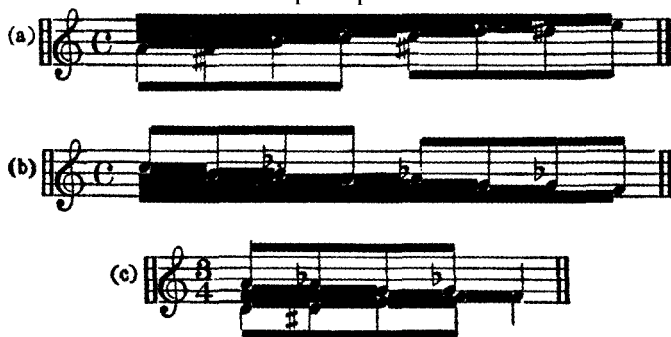
Пример 13 b, c, d



Еще один способ – быстро исполнять звуки кластера друг за другом, задерживая их во время игры. Такой кластер существенно иного рода, чем фиксированный: хотя и возможно рассматривать подобное движение просто как средство достижения фиксированного кластера большей широты, но так же возможно, и особенно интересно, трактовать этот кластер как один, изменяющегося размера – подобно углу, стороны которого, согласно проекту, все удлиняются. Есть три способа распространения такого кластера: один – начать с самого низкого звука и идти вверх; другой – начать с наивысшего звука и двигаться вниз; третий – начать с середины кластера и распространяться сразу в обоих направлениях (см. пример 13 b, c, d).

Обратное также допустимо. Кластер может сокращаться в сравнении с исходным и терять звуки, начиная с нижнего; или делать то же самое с наивысшего звука; или покидать тоны одновременно сверху и снизу, пока не останется один только средний.

Пример 14



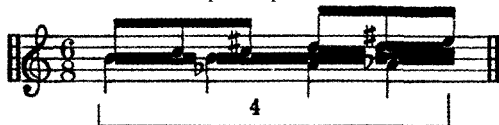
Организация движения наподобие мелодии также возможна: начав с тон-кластера заданной ширины, скажем, квинты, и потом, добавляя звуки с одного края и в то же время покидая их с другого, получаем кластер, который смещается вверх или вниз по гамме, сохраняя при этом свой квинтовый интервал.

Пример 15



Другой вариант развития движущихся кластеров возможен, если скорость расширения или сжатия с одного края кластера будет иная, чем с другого края. Этот метод развития приложим ко всем видам кластеров с двусторонним движением.

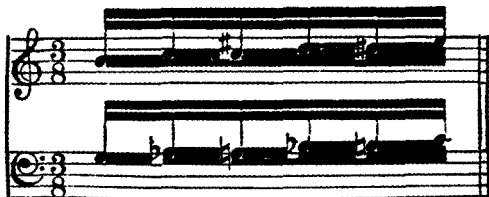
Пример 16



Как видим, во всех движущихся кластерах, в противоположность фиксированным, требуется иной метод развития, потому что для них существен сам факт движения, а не достижение фиксированного кластера как целого. Еще один момент, который стоит отметить: когда кластеры постепенно смещаются по обеим сторонам в одном направлении, движение параллельно и напоминает гомофонию; тогда как их расширение, или сжатие, или смещение в результате противоположного или косвенного движения, имеет, скорее, полифонический эффект.

Рассматривая движение кластеров в качестве целостных единиц, можно видеть, как они способны объединяться в более крупные единицы гармонии. Если мы начинаем два движущихся кластера на расстоянии фиксированного интервала и расширяем их с одинаковой скоростью в одинаковом направлении, о них можно говорить как о пребывающих в этом интервале.

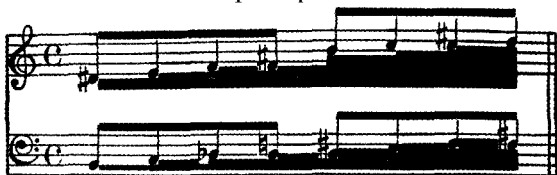
Пример 17



Из выстроенных таким путем интервалов нетрудно сформировать аккорды, а им, в качестве материала, может найтись различное применение по аналогии с обычной тональной гармонией.

Контрапунктические эффекты в движущихся кластерах также достижимы. Мы помним, что в тональном контрапункте так называемый второй разряд образуется, когда на длящийся звук одного голоса приходится два следующих друг за другом звука в другом, контрапунктирующем голосе⁴. Чтобы создать это в движущихся кластерах, можно иметь один голос движущимся постоянно, тогда как другой голос следует на заданной интервальной дистанции, а потом прерывается, чтобы дополнить целое в другой интервал.

Пример 18



Отсюда, как от простого начала, возможно построить полную систему контрапункта в движущихся кластерах.

В упомянутых контрапунктических явлениях интервалы всегда продвигаются в одном направлении. Если, однако, движущиеся голоса будут направлены в противоположные стороны, то результат контрапунктичен по-своему. То же справедливо, если скорость движения двух соотносимых кластеров различна, что приводит в результате к сочетанию «углов», имеющему полифоническую природу.

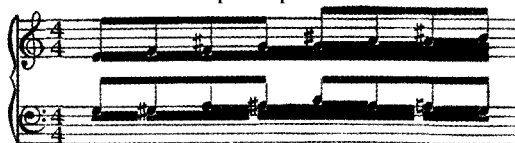
⁴ Имеется в виду известный метод обучения полифонии «по разрядам», применяемый в труде И. Й. Фукса «Gradus ad Parnassum» (1725): к заданной мелодии («cantus firmus») приписываются контрапункты типа «нота против ноты», «две ноты против ноты», «три ноты против ноты» и т. д.

Пример 19



Более того, возможно соединение двух методов. Мы можем, например, взять контрапункт второго разряда в качестве основы, продолжая движение одного голоса в одном направлении, тогда как другой голос движется параллельно вверх к определенной точке и потом в обратном направлении.

Пример 20



Это только один и очень простой пример того, как добиться разнообразия, применяя различные способы создания контрапунктических эффектов. Метод использования кластеров, не имеющий аналогов в традиционном контрапункте и гармонии, состоит в том, чтобы начать с достаточно большого кластера и потом исключать среднюю часть, в результате чего остается два маленьких кластера.

Пример 21



В очень больших первоначально кластерах есть возможность деления на значительное число маленьких кластеров и такого их расположения, чтобы создать, при желании, кластер-аккорд. Обратное

равно хорошо осуществимо, если начать с группы меньших кластеров и потом заполнять пробелы до получения большего кластера.

Пример 22



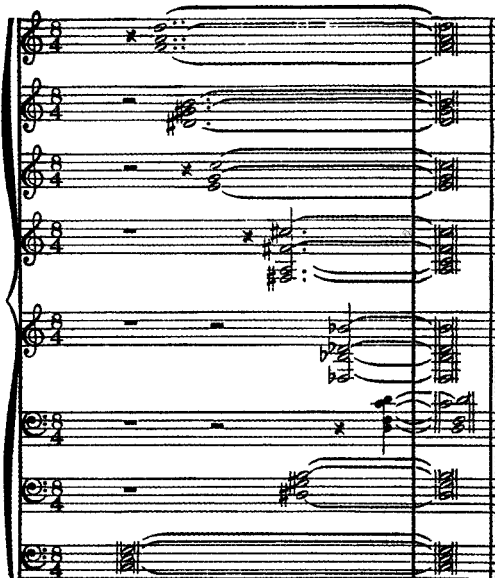
Создание аккорда путем добавления звуков от баса вверх, вплоть до полной его комплектации, хорошо известно в музыкальной практике под именем арпеджиато. Противоположный метод, который можно назвать «вычитанием», также знаком по некоторым образцам, хотя применяется он нечасто. При его использовании звуки аккорда отнимаются один за другим, пока не остается лишь самый нижний. Эти методы наращивания и «сноса» путем прибавления и вычитания прилагаются и к кластерам. Если контур кластера заполняется из нескольких различных точек, кластер будет мыслиться, в сущности, как фиксированный, даже если звуки не берутся одновременно – потому, что слушатель осознает намерение целиком заполнить точно определенный интервал. Потом мы можем считать его иным видом кластера. В каждой точке до окончательного заполнения такого кластера мы имеем новую гармонию, которая должна строиться с учетом определенных гармонических принципов. Если желательно впечатление консонанса, хорошо сначала создать фундамент из консонантных гармоний – прежде чем добавлять необходимые диссонансирующие звуки.

Пример 23



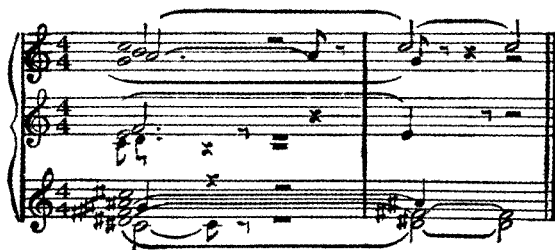
Конечно, справедливо и обратное. Если мы заполняем контур кластера добавлением нескольких звуков сразу, соотношение этих звуков может рассматриваться полигармонически.

Пример 24



«В перевертыше» принцип дополнения в своих различных вариантах дает нам разные способы применения метода вычитания. Но здесь необходимо подчеркнуть, что цель вычитания есть пропуск не связанных [лигами] тонов⁵, но тех, которые остаются связанными звуками, сохраненными для создания гармонического или полифонического эффекта.

Пример 25



Еще один вариант в построении кластеров – начать с аккорда и потом дополнить его нужными тонами симультанно. Аккорд тогда сразу переходит в кластер.

⁵ Имеется в виду, вероятно, сокращение их протяженности, вычитание слигванных длительностей.

Пример 26



А кластер, в свою очередь, может быть моментально сокращен до аккорда путем «обращения» того же приема.

Пример 27



В формировании диатонического кластер-аккорда два метода возможны применительно к тональности или тональностям, которые желательно использовать. Ради большей простоты ограничимся для начала звуками, которые есть в гамме одной тональности. Так, если кластер квинты начинается соответственно со звуков *c* и *G* в тональности *C*, то все эти звуки кластера могут появиться в подлинной тональности *C-dur*.

Пример 28



Или, если мы хотим использовать политональный метод, можно сделать кластер из звуков соотносимых тональностей. Например, если имеется два кластера интервала септимы, начиная от *c* и *g* соответственно, то *C*-кластер может содержать *f* натуральное, поскольку оно таково в тональности *C*, тогда как *G*-кластер может включать *fis*, который характерен для тональности *G*.

Пример 29



Есть множество способов применения кластеров, но проработку деталей здесь невозможно обсуждать, равно как и (тем более) подробности новой ритмической трактовки. Любой композитор весьма заинтересован в том, чтобы работать над такими частностями самостоятельно, и обнадеживает (в плане «прорастания» данных тезисов) то, что представлять интерес может работа различных музыкантов

над бесчисленными деталями разнообразных музыкальных предметов. Тщательная отделка материала – не тот вопрос, который можно решить заблаговременно и навязать полученное решение композитору. Каждый имеет желание и право организовать собственный материал так, чтобы наилучшим образом воплотить экспрессию.

Пренебрежение проблемой материала, однако, не приведет к персональному стилю, или совершенству, или свободе выражения. Музыкальные эмоции никогда не бывают столь непосредственными, как в случае, если формы их выражения настолько освоены композитором, что стали подсознательными и могут быть тончайшим образом приспособлены к конкретной ситуации. Восприимчивому слушателю не будет приятно, он не получит удовлетворения, когда исполняемая композиция содержит недоработки, даже если они не осознаются, эмоционально или интеллектуально.

Поэтому ради существа эмоции, которую музыка в состоянии выразить, как и для совершенства самой музыки, бесполезна формализация и согласование различных современных средств путем их общего соотнесения с обертоновым рядом; давая математический, акустический и исторический критерии, он есть не просто проблема арифметики, теории и педагогики, но та живая сущность, которая порождает музыку.

Предшественники современной музыки*

Цель музыки

Музыка – это стимул, который заставляет душу действовать. Душа же – собиратель разрозненных элементов (Мейстер Экхарт¹), и ее действия наполняют каждого миром и любовью.

Определения

Структура в музыке – это ее делимость на части, от мелкой фразы до крупной секции. Форма есть содержание, целостность. А метод – способ управления целостностью нота за нотой. Материалом музыки являются звук и тишина. Композиция означает интеграцию всего вышeperечисленного.

Стратегия

Структура подвластна разуму. И наслаждению правильностью, ясностью и соблюдением правил. Форма же, в свою очередь, нуждается лишь в свободе. Она исходит от сердца; и закон, которому она подчиняется, если, конечно, вообще подчиняется какому-либо закону, никогда не был и никогда не будет написан². Метод может быть строго выстроенным или импровизированным (от этого он не перестает им быть: в первом случае акцент перемещается на мышление, в другом – на чувства; в пьесе для радиоприемников как инструментов метод уступает место случайности). Таким образом, материал может быть контролируемым или нет – решайте сами. Обычно выбор звуков определяется тем, насколько они доставляют удовольствие слуху: радость от причинения или испытания боли есть признак болезни.

* *Cage J. Forerunners of modern music (1949) // Cage J. Silence. M.I.T. Press: Cambridge; London, 1969. P. 62–66. Далее (за одним исключением) примечания Дж. Кейджа. Перевод с английского М. Переверзевой.*

¹ Мейстер Экхарт (Eckhart) Иоганн (1260–1327) – один из виднейших немецких теологов-мистиков, монах-доминиканец (*примеч. пер.*).

² Любая попытка исключить «иррациональное» сама по себе иррациональна. Любая стратегия сочинения, которая целиком «рациональна», в высшей степени иррациональна.

Рефрен

Деятельность, включая в общий процесс некое множество и превращая это множество в единство (даже если отдельные элементы кажутся противоположными), способствует улучшению жизни.

Сюжет усложняется

Когда Шри Рамакришну спросили: «почему, если Бог добр, в мире есть зло», учитель ответил: «чтобы усложнить сюжет».

Структура является тем аспектом композиции, который можно подробно обсудить, достигнув общего согласия, ибо она лишена таинственности. Анализ здесь возможен.

В школе учат выстраивать форму посредством классической гармонии. Однако за пределами школы (например, у Сати или Веберна) появляется другой и более правильный³ организующий принцип: он основывается на отрезках времени⁴.

В восточной традиции гармоническая структура, как правило, не осознана, не осознаваема она была нами и в западной доренессансной культуре. Гармоническая структура – это поздний феномен западного искусства, разрушающийся в последнее столетие⁵.

³ Звук имеет четыре характеристики: высоту, тембр, громкость и длительность. Противоположный, но необходимый элемент, составляющий звук, – это тишина. Из четырех характеристик только длительность относится и к звуку, и к тишине. Следовательно, структура, основанная на длительности (ритмическая структура: фразы, отрезки времени), — правильная (ибо отвечает природе материала), тогда как гармоническая структура неправильная (ибо связана с высотой, которой у тишины нет).

⁴ Это никогда не исчезало из джаза и народной музыки. Но, с другой стороны, никогда и не развивалось в них – там никогда не культивировалась «порода», поскольку [все] лучше росло, если оставалось «диким».

Тала основана на пульсации, западная ритмическая структура – на фразеологии.

⁵ Ради интереса: детализированное доказательство этого смотрите в книге А. Казеллы о каденции [Casella A. L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta/L'évolution de la musique à travers l'histoire de la cadence parfaite / The Evolution of Music Throughout the History of the Perfect Cadence. London, 1924].

Атональность⁶ свершилась

Дезинтеграцию гармонической структуры обычно называют «атональностью». Это означает только то, что два необходимых элемента гармонической структуры – каденция и модулирующие ходы – лишились своих четких границ. Всё больше они становились неясными, в то время как функция их как элементов гармонической структуры требует ясности (единственности отношений). Атональность поддерживает неопределенное тональное состояние. Это отрицание гармонии как структурного средства. Поэтому задача композитора в современном музыкальном мире состоит в том, чтобы найти другие формообразующие средства⁷, так же как в разбомбленном городе появляется благоприятная возможность все заново построить⁸. Мы признаем этот путь смелым и необходимым.

Интерлюдия (*Мейстер Экхарт*)

«Самобессознательности следует достигать путем трансформации сознания. Незнание возникает скорее не от недостатка знания, а от убеждения в возможной достижимости этого незнания. И тогда мы обретем

⁶ Термин «атональность» не имеет смысла. Шёнберг заменил его термином «пантональность», Лу Харрисон – «прототональность» (по моему мнению и опыту, более подходящим). Последний термин подтверждает то, что действительно существует: даже в случайной множественности тонов (или, лучше, звуков, чтобы включить и шумы) есть притяжение – важный и естественный «первозлемент» [«proto»] в такой особой ситуации. Обычный композиционный процесс состоит в том, чтобы обнаружить основу использованных звуков и позволить жизни происходить как на земле, так и в воздухе.

⁷ Ни Шёнберг, ни Стравинский не сделали этого. 12-тоновый ряд не предполагает структурного метода; это способ управления не частями композиции, большими или малыми, а лишь процессом последовательного движения от одной ноты к другой. 12-тоновая техника занимает место контрапункта, который, как показали Карл Рагтлс, Лу Харрисон и Мертон Браун, в полной мере способен выполнять свои функции и в хроматической системе. Неоклассицизм в своем возвращении в прошлое избегает этого, не признавая необходимости современной музыки в другой структуре; он дает лишь новую трактовку прежней гармонии, автоматически лишаясь эффекта неожиданного приключения, внутренне присущего творческому действию.

⁸ 12-тоновый ряд предлагает кирпичики, но не план. Неоклассицисты советуют построить «город» тем же способом, но более модно.

божественную бессознательность, облагородим наше незнание и обогатимся сверхъестественным знанием. Благодаря этому мы совершенствуемся – в результате того, что с нами случается, а не того, что мы делаем».

Случайно

Музыка – это ничто в качестве вещи.

Законченное произведение – это то, что требует воскрешения.

Ответственность художника состоит в совершенствовании своего творчества до такой степени, чтобы оно могло стать беспристрастным.

Лучше создать музыкальную пьесу, чем исполнить ее, лучше исполнить ее, чем послушать, лучше послушать ее, чем неправильно использовать для того, чтобы отвлечь внимание, развлечь слушателя или приобщиться к «культуре».

Используйте любые средства, чтобы не быть гением, но все средства – чтобы стать им.

Контрапункт – это хорошо? «Душа сама по себе столь проста, что не может иметь больше одной идеи одновременно... У человека не может быть внимания более, чем на одну вещь» (Экхарт).

Освобождаясь от структурного обязательства, гармония становится формальным элементом (то есть служит выразительным целям).

Имитируя либо себя, либо других, нужно следить за тем, чтобы имитировать структуру, а не форму (а также структурный материал и структурный метод, а не формообразующий материал и формообразующий метод), дисциплину, а не грезы. Так можно остаться «невинным и свободным, чтобы снова получить божественный дар с каждым сейчас-моментом» (Мейстер Экхарт).

Если разум дисциплинирован, сердце быстро переходит от страха к любви.

Прежде, чем выстраивать структуру посредством ритма, необходимо решить, что есть ритм

Некоторые трудности возникли бы в поисках ответа на этот вопрос в том случае, если бы мы касались формы (смысловой выразительности) или метода (процесса движения от ноты к ноте). Но если мы касаемся структуры (создание композиции, делящейся на большие и малые части), решение будет легким: ритм на уровне структуры – это отношения между отрезками времени⁹. Такие явления, как

⁹ Мера – это просто мера, не что иное, как, например, дюйм линейки, которая позволяет существовать любым длительностям, любым далеким отношениям (метр, акцент), любой тишине.

акценты – на сильной или слабой долях, регулярно повторяющиеся или не повторяющиеся, пульсация с акцентами или без, равномерная или неравномерная, длительности, мотивы (неизменные или изменяющиеся), – все это служит целям формообразования (смысловой выразительности) или, другими словами, все это следует рассматривать как материал (в его «фактурном» аспекте) или как дополнительный метод композиции. Например, ритмическая структура года включает в себя времена года, месяцы, недели и дни. Другие временные события, например, пожар или исполнение музыкальной пьесы, происходят случайно и независимо от общепризнанного всеобъемлющего порядка, хотя и непременно в пределах этого порядка. Случайное совпадение независимых событий со структурно-временными точками наполнены особым светом, ибо парадоксальная природа истины проявляется именно в такие моменты. Цезура, в свою очередь, выражает случайную или намеренную свободу от закона, закона от свободы.

Утверждение

Любые звуки любого свойства и высоты (знакомые и незнакомые, определенные и неопределенные) в любом контексте, простые или сложные, естественны и возможны в пределах ритмической структуры, которая в равной степени принимает и тишину. Такое утверждение очень похоже на те, что можно найти в детализированных очерках и статьях, посвященных современным техникам и методам музыкальной композиции (смотрите ранние выпуски [журналов] «Modern Music» [«Современная музыка»] и «Journal of the Acoustical Society of America» [«Журнал американского акустического общества»]). Двигаясь из разных отправных точек и, возможно, в разных направлениях, технари и художники (как будто случайно) пересекаются, осознавая то, что невозможно осознать иным способом (взаимопроникновение внутреннего и внешнего), и ярко представляя общую цель в мире и тишине, которые присутствуют в каждом человеке.

К примеру:

Подобно тому, как искусство рисовать на песке (искусство ради сейчас-момента¹⁰, а не музея для последующих поколений) становится

¹⁰ Это подлинная природа танца, музыки или любого другого искусства, требующего исполнения. По этой причине использован термин «живопись на песке»: в живописи (постоянные краски), как и в поэзии (печать, переплет), есть тенденция овеществлять произведение, опредмечивая

ся выражением чьей-либо точки зрения, работа с магнитными проводами (любую созданную таким способом музыку можно быстро и легко стереть), по мнению смелых новаторов в сфере синтетической музыки (таких, как Норман Макларен), в практическом и экономическом плане более предпочтительна, чем работа над кинофильмом¹¹.

Использование технических средств¹² требует тесного сотрудничества некоторого числа людей. Мы находимся в такой культурной ситуации¹³, которая не требует никаких усилий, чтобы в ней оказаться¹⁴ (не принимая в расчет жалобы). Путь музыки, направленный к сердцу, ведет к самопознанию через самоотречение, а путь, направленный к миру, приводит к бескорыстию¹⁵. Высоты, достигаемые отдельными личностями в особые моменты, вскоре могут стать густонаселенными.

его, чтобы можно было просмотреть его, создавая тем самым почти непреодолимые препятствия на пути к непосредственному восторгу.

¹¹ 24 или энное число кадров в секунду – это «холст», на основе которого написана музыка; так, самым очевидным образом сам материал показывает необходимость временной (ритмической) структуры. Магнитные средства освобождают от рамок кинокадров, но принципа ритмической структуры следует придерживаться и далее, так же как в геометрии простые теоремы служат основой для построения сложных.

¹² «Я хочу быть словно заново рожденным, не знающим ничего, абсолютно ничего о Европе» (Пауль Клее).

¹³ Когда много новых концертных залов и кинотеатров (не посещаемых любителями домашнего телевизора и слишком многочисленных для Голливуда, альтернативой которому служит лишь «серьезное кино»).

¹⁴ Живопись действительно становится реалистической (в XX веке) – ее видно сверху, на земле, покрытой снегом; эта композиция порядка, наложенного на «стихийное» (Каммингс [Cummings]) или когда последнее позволяет порядку существовать (сверху, вместе, напротив друг друга, они соединяются) (чтобы это узнать, нужно просто взлететь [магистраль и топография, Миларена, Генри Форд]), автоматически (шаг за шагом) достигнет той самой точки, к которой вознеслась душа.

¹⁵ Машина, рождающая мифологических отцов, матерей, героев и святых, работает только тогда, когда встречает понимание (см. книгу «Король и труп» [«The King and the Corpse»] Х. Циммера [H. Zimmer], изданную Дж. Кэмпбеллом [J. Campbell]).

Описание процесса сочинения
«Музыки перемен»
и «Воображаемого пейзажа 4»*

Недавно созданные мною произведения («Music of Changes» и «Imaginary Landscape 4» для фортепиано) в отношении структуры подобны ранним: они также основаны на принципе квадратного корня, который выводится из общего числа тактов произведения: крупные части имеют то же соотношение внутри целого, что и мелкие внутри крупных. Если прежде структурными элементами служили отрезки времени, то в недавних сочинениях – длины пространства, скорость передвижения в котором непредсказуема.

Причиной этой непредсказуемости служит метод композиции, использованный в «Книге перемен» в процессе гадания посредством шестикратного подбрасывания трех монет. Три монеты, подброшенные один раз, дают 4 [варианта] горизонтальной линии: 3 орла – прерывистая с кружком [типа тире-точка-тире]; 2 решки и орел – непрерывная; 2 орла и решка – прерывистая; 3 решки – непрерывная с кружком. Три монеты, подкинутые трижды, дают 8 триграмм (линии располагаются снизу вверх): *цян*ь – три непрерывная; *чжэ*н – непрерывная, прерывистая, прерывистая; *кан*ь – прерывистая, непрерывная, прерывистая; *гэ*н – прерывистая, прерывистая, непрерывная; *кун*ь – три прерывистые; *сю*н – прерывистая, непрерывная, непрерывная; *ли* – непрерывная, прерывистая, непрерывная; *дуй* – непрерывная, непрерывная, прерывистая.

Три монеты, подброшенные 6 раз, дают 64 гексаграммы (2 триграммы, вторая записывается над первой), которые читаются по диаграмме чисел от 1 до 64, обычно разделенных на 8 горизонтальных секций, соответствующих восьми нижним триграммам, и 8 вертикальных секций, соответствующих восьми верхним триграммам. Гексаграмма, имеющая линии с кругами, читается дважды, сначала как записана, затем в изме-

* *Cage J. Composition. To describe the process of composition used in Music of Changes and Imaginary Landscape 4 (1952) // Cage J. Silence. M.I.T. Press: Cambridge; London, 1969. P. 57–59. Перевод с английского и комментарии М. Переверзевой.*

ненном виде. То есть состоящая из прямых линий с кругами гексаграмм читается первый раз как *цян-цян*, второй – как *кун-кун*, тогда как *цян-цян* из прямых линий без кругов читается только один раз.

Диаграммы состоят из одинакового числа элементов (64), они относятся к совмещениям (одна диаграмма, [в которой указано,] сколько событий происходит одновременно в пределах данной структурной единицы); темпам (одна диаграмма); длительностям (энное число возможных совмещений, в этих произведениях – по две диаграммы); звуковысотам (две диаграммы); динамике (две диаграммы).

Получается 8 диаграмм, 4 подвижны в любой момент, 4 – неподвижны (в подвижных элементы используются единожды, уступая место новым, в неподвижных использованные элементы могут появиться многократно). В диаграмме, определяемой первым подбрасыванием монет, нечетное число означает изменение музыкального элемента, четное – сохранение предыдущего состояния.

Диаграммы темпов и совмещений неизменны на протяжении всего произведения.

В диаграммах для звуков 32 из 64-х элементов (четные числа) соответствуют тишине. Звуковой материал – это отдельные звуки, созвучия (на препарированном фортепиано при нажатии всего одной клавиши порой получаются аккорды) или составные элементы – созвездия (несколько ударов придают звучанию «китайский» оттенок). Звуки неопределенной высоты (шумы) используются свободно, без ограничений. Таких неопределенных высот – 12. В любой диаграмме для звуков (всего их 32) есть 2 квадрата (4 раза по 4), один расположен над другим. Двигаясь по горизонтали или по вертикали, можно найти все 12 шумов. В подвижной диаграмме звуков (однократное использование элементов) 4 хода подряд также дадут 12 шумов с повторениями или без них. В случае «помех» (если звук имеет те же характеристики, что и предыдущий элемент), создающие эти «помехи» характеристики пропускаются либо в последующем, либо в предшествующем звуковом событии. В радиопьесе вместо звуков выписаны числа для настройки радиоприемников: все, что бы ни прозвучало, войдет в композицию (радиоэфир, помехи, тишина).

В диаграммах для динамики только 16 чисел указывают на какие-либо изменения (1, 5, 9 и т. д.); при остальных сохраняется прежнее состояние. Это либо динамические уровни, либо акценты (в пьесе для фортепиано), либо диминуэндо и крещендо (в пьесе для 12-ти радиоприемников). В фортепианном произведении комбинации динамиче-

ских уровней ($fff > p$) означают акценты; при одновременном звуковом комплексе это может означать диминуэндо или (в обратном направлении) кресцендо, или же извлеченный комплекс.

В диаграммах для длительностей – 64 элемента (с тех пор, как тишина также имеет длину). Благодаря использованию дробных чисел ($\frac{1}{3}$; $\frac{1}{3} + \frac{3}{5} + \frac{1}{2}$), измеряемых по стандартной шкале (2,5 сантиметра равняются четвертной длительности), количество длительностей, используемых в музыкальной композиции, становится бесконечным. Нотный штиль находится в той точке горизонтальной плоскости, которая соответствует моменту появления звука во времени, двигаясь в постоянном или, если указано, изменяющемся темпе. Методом простого добавления к четвертной, половинной, половинной с точкой и целой ноте дробных чисел вплоть до $\frac{1}{8}$ получаются производные длительности. Поскольку добавочные длительности производны, их необходимо, так сказать, «сегментировать». Сегменты можно переставить и/или разделить на 2 или 3. Тогда звучание может начаться в любой из нескольких точек.

Способ соотношения длительностей со звуками был придуман в процессе сочинения этих произведений, но в них он не использовался: 4 длительности равняются определенному отрезку (на диаграмме по горизонтали или по вертикали, а в подвижной – 4 длительности подряд), который подвергается изменению.

Диаграмма для темпов содержит 32 элемента, пробелы означают сохранение предшествующего темпа.

Каждое событие от первого до восьмого было разработано от начала до конца композиции. Например, восьмое событие присутствует на протяжении всей пьесы, но звучит только внутри структурной единицы, границы которой были определены в результате подбрасывания от 57 до 64-х (диаграмма совмещений). Тогда оно не только присутствует, но и воспринимается слухом. Слышимым оно становится в том случае, если выпал звук (а не тишина), а если выпала длительность, то она удерживает звук в пределах его структурной единицы.

Таким образом, можно создать музыкальную композицию, целостность которой не зависит от индивидуальных авторских страстей, ощущений и воспоминаний (психологии), а также от литературы и художественных «традиций». Звуки, существующие сами по себе, свободно входят во время-пространство, не служа какой-либо абстрактной цели; 360 градусов пространственной окружности свободны для бесконечной игры интерпретации.

Эти рассуждения касаются не только данных произведений, но и любого сочинения, исполнения или слушания. Отношения и связи (идея 2) отсутствуют; всё, что угодно (идея 1) имеет право на существование. Ошибочно ставить точку, ибо всё случающееся существует на самом деле.

Комментарии. «Музыка перемен» (1951) – первое произведение Кейджа, полностью написанное посредством «метода случайных действий», суть которого заключается в следующем. Кейдж сочинил и выписал в отдельные таблицы звуки, длительности, динамические и темповые показатели. Каждая таблица содержит 64 элемента.

Таблица звуковысотности (32 из 64-х элементов)

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a section from John Cage's 'Music of Changes'. The score is organized into two systems, each containing four staves. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. Key elements include:

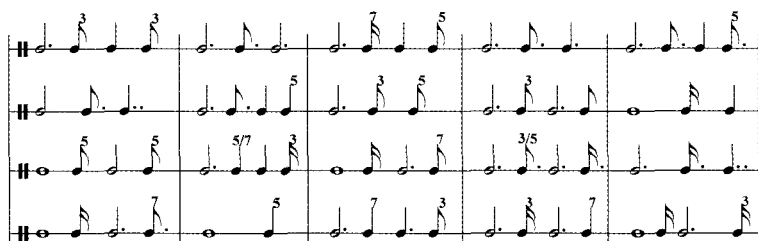
- Staff 1 (top left):** Starts with a 'r.h.' marking and contains several notes and rests.
- Staff 2:** Features a series of notes, some with accents, and a '1/2' marking.
- Staff 3:** Includes a '15' marking and a '1/2' marking, along with various note values.
- Staff 4:** Contains a '15' marking and a '1/2' marking, with notes and rests.
- Staff 5:** Features a '15' marking and a '1/2' marking, with notes and rests.
- Staff 6:** Includes a '15' marking and a '1/2' marking, with notes and rests.
- Staff 7:** Contains a '15' marking and a '1/2' marking, with notes and rests.
- Staff 8:** Features a '15' marking and a '1/2' marking, with notes and rests.

 The score is written in a style that emphasizes the relationship between sound and time, with a focus on the placement of notes and rests on the staff.

Таблица динамики (16 из 64-х элементов)

<i>ffff>f</i>	<i>fff>ff</i>
<i>f>pppp</i>	<i>ff</i>
<i>p>ppp</i>	<i>f>ppp</i>
<i>ffff</i>	<i>f>pp</i>
<i>ffff>f</i>	<i>ffff>ff</i>
<i>mf>pp</i>	<i>fff>mf</i>
<i>p>pppp</i>	<i>p>pp</i>
<i>ffff>ff</i>	<i>mf>mp</i>

Таблица ритма (20 из 64-х элементов)



Затем композитор соединял элементы из разных таблиц случайным образом. К примеру, к звуковой последовательности Кейдж добавлял длительности, динамику и темп, подбросив монетки и выяснив номер ячейки той или иной таблицы. Количество голосов автор также определял посредством метода случайных действий. Образующийся в результате этих действий музыкальный текст Кейдж точно записывал в нотах, и исполнитель должен в той или иной степени строго следовать авторским указаниям.

«Музыка перемен» для фортепиано (начало 1-й тетради)



«Воображаемый пейзаж № 4» для 12 радиоприемников представляет собой коллаж фрагментов радиопрограмм, транслируемых на разных станциях. Партитура имеет вполне традиционный вид. Цифрами в нотах указаны разные динамические уровни звучания приемников (от 1 до 20), *crescendo* и *diminuendo*, моменты «модуляций» из одной станции на другую и переходов из одной программы в другую. На премьере в театре при Колумбий-

ском университете (1951) 24 исполнителя включали, выключали и настраивали радиоприемники на определенные станции по авторской 12-строчной «партитуре», содержащей точные указания настройки частот, длительности и громкости. То, что звучало в те минуты в эфире, включая радиопомехи, становилось музыкальным материалом «Пейзажа».

«Воображаемый пейзаж № 4», фрагмент

Описание процесса сочинения «Музыки для фортепиано 21–52»*

1. Я использовал чернила, ручку, листы прозрачной бумаги определенного размера, а также специальную бумагу (без каких-либо знаков) с нанесенными на каждую страницу четыремя полными пятилинейными нотными системами. Выражение «полные системы» в данном случае означает: имеющие достаточное пространство над и под каждым нотным станом, которое используется для нотации басового или сопранового регистров. Таким образом, на каждой странице расположено по 2 нотных стана (для правой и левой рук), расстояние между которыми позволяет дорисовать сверху 9 добавочных линейек (удаленных друг от друга настолько же, насколько и линейки нотных станов), а снизу – 6 (предусматривается место для самой нижней клавиши и струны фортепиано). Узкое пространство между нотоносцами разделено горизонтальной чертой пополам и предназначено для записи шумов, образующихся при ударе рукой или колотушкой по внутренней (над чертой) или внешней (под ней) частям фортепиано. Для нотации используется весь лист (в пределах полей).

2. Специальная бумага была отложена в сторону; для определения количества звуков на каждой нотной странице использовался метод случайных действий (как в книге И-цзин), в пределах, определяемых в зависимости от сложности исполнения («Музыки для фортепиано 21–36» – от 1 до 128, «Музыки для фортепиано 37–52» – от 1 до 32).

3. Чистый прозрачный лист был помещен на бумагу так, что сквозь него хорошо просматривались фабричные дефекты. Эти дефекты и соответствующие им звуки в установленном количестве были выделены карандашом.

4. После наложения на специальную бумагу прозрачного листа, помеченного карандашом указанным выше способом, наносим на

* *Cage J. To describe the process of composition used in Music for Piano 21–52 (1957) // Cage J. Silence. M.I.T. Press: Cambridge; London, 1969. P. 60–62. Перевод с английского и комментарии М. Переверзевой.*

него чернилами нотные станы, междустрочную горизонтальную линию, а затем и добавочные линейки там, где необходимо. Затем обычные целые ноты рисуем на месте отмеченных карандашом точек в пределах нотного стана или на добавочных линейках, а закрашенные чернилами нотные головки (четвертные без штилей) ставим в том случае, если точки оказались между двумя нотоносцами. Эти действия совершаются приблизительно, на глаз, так как в большинстве случаев используются обычные линии и попадающие между ними точки. Таким образом, если даже точка находится почти на линии, она относится к промежуточному пространству.

5. С помощью восьми подкинутых по одной монет были определены басовый или сопрановый ключи, также вписанные чернилами.

6. 64 возможных варианта *И-цзин* были разделены посредством случайности на три группы в зависимости от трех типов звукоизвлечения: обычное (на клавиатуре фортепиано), приглушенное и пиццикато (два последних – на струнах). Например, если выпали числа 6 и 44, то с 1 по 5 события – это обычные звуки фортепиано, с 6 по 43 – приглушенные, а с 44 по 64 – щипком струны. Большая степень вероятности существует в отношении второго и третьего способов игры. Даже если она не реализовалась и не получила большого значения, сама вероятность подразумевает возможность изменения «техники игры». Типы звуков обозначены буквами **М** и **Р**, находящимися рядом с нотами.

Подобные же действия были выполнены для того, чтобы определить, какая нота без знаков, какая с диэзом или бемолем, конечно, за исключением двух крайних клавиш, для которых существует только один вариант.

7. Таким образом, нотация данной композиции полностью завершена. Большая часть того, что произойдет во время исполнения, не предусмотрена. Поэтому рукописи предшествуют следующие замечания: «Эти пьесы составляют две группы по 16 пьес (21–36; 37–52), которые могут быть исполнены по отдельности или вместе друг за другом или с *Музыкой для фортепиано 4–19*, а также без нее¹¹. Продолжительность звучания свободна; паузы между пьесами могут

¹¹ Процесс сочинения этих пьес включал разные действия; кроме того, в последней пьесе нет шумов, получаемых при ударе по внешней и внутренней частям инструмента.

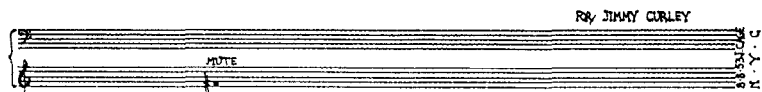
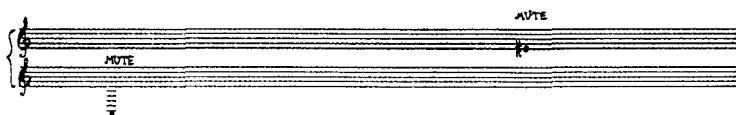
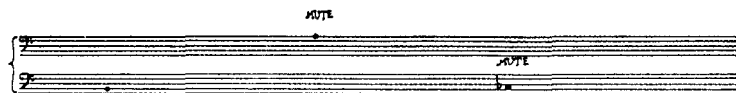
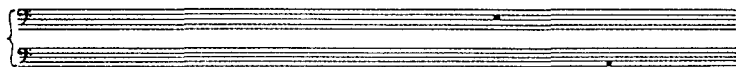
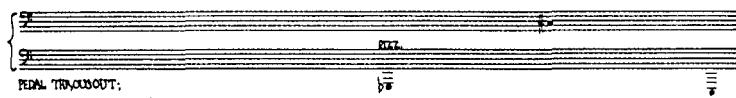
быть или отсутствовать; пьесы можно совмещать друг с другом. Задано общее время звучания, а пианисты могут обдумать то, что должно быть исполнено на концерте данной протяженности. Длительности отдельных звуков и их динамика свободны».

Комментарий [Кейджа]

Исполнение определяется заданной временной протяженностью, высчитанной заранее и контролируемой по секундомеру. Это относится в первую очередь к целой странице, затем – к отдельной нотной системе; хотя пространство нотного листа связано со временем, исполняет произведение всё же человек, а не машина, поэтому возможно как постоянное движение, так и ускорение или замедление. Таким образом, в конечном счете, время звучания неопределенно. То же касается и тембра (шумы и три типа звукоизвлечения) – в общем, он почти не определен. Особенно в том случае, где буква **Р** трактуется как взятая щипком, а затем п р и г л у ш е н н а я струна, или **М** – приглушенная, а потом взятая щ и п к о м струна. Кроме того, на струнах не указаны точки, в которых эти действия должны быть произведены. И главное, что следует рассматривать как значительное упущение, – не указано ничего, что касается строения комнаты, в которой должна исполняться музыка, и размещения в ней (обычно отдаленных друг от друга) инструментов (сколько их?). Все эти пункты, очевидно, поднимают очень важный вопрос: что же тогда было сочинено автором?

Комментарий. Кейдж написал целую серию под названием «Музыки для фортепиано», звуковой материал в которой зависел от графики и случайных действий. Нотные знаки «Музыки для фортепиано № 20» (1953), а также № 21–52 и т. д. обусловлены особенностями бумаги намеренно небезупречного качества. Композитор перевел на нотный лист пятнышки и точки, подрисовал нотные линейки, объединил их по два нотоносца для фортепианной партии, и фабричные дефекты бумажного листа, получив свое место на нотных станах, стали четвертями и половинными (без штилей). Нотографика «Музыки для фортепиано» близка таким партитурам Эрла Брауна, как «Декабрь 1952» и «Четыре системы». Графическая партитура «Музыки для колоколов № 5» (1967) была записана на старой деревянной доске (!), согласно структуре ее шероховатой поверхности. На месте ямочек, неровностей и царапин появились нотные знаки, которые следует трактовать как сонорные точки, пятна, звуковые россыпи, линии, кластеры и другие звуковые эффекты, достигаемые с помощью колоколов или электроники.

«Музыка для фортепиано № 20»



О путях додекафонии*

Необходимо пояснение: данный текст не является и не имеет намерения быть исследованием о додекафонной системе.

Такое пояснение, надеюсь, достаточно оправдывает некоторый автобиографический оттенок моего текста, оттенок, который и не мог бы быть иным, учитывая, что мой додекафонный опыт начался задолго до того, как вышли полезнейшие книги Рене Лейбовица¹, полезнейшие, повторяю, даже если они имеют и отрицательную черту: именно они способствовали тому, что самые некомпетентные люди получили возможность выдавать себя за знатоков предмета, еще достаточно далекого от того, чтобы быть строго кодифицированным. Уместно напомнить, что Арнольд Шёнберг никогда не давал уроков «додекафонной техники» и что в недалеком 1936-м (см. «Musica Viva», Bruxelles–Zürich, n. 2) Эрнст Кшенек писал: «Тот, кто говорит или рассуждает о вопросах, касающихся додекафонной техники, вплоть до сегодняшнего дня не может об этом говорить или рассуждать иначе, как на основе своего личного опыта».

Известно, что одна встреча может оказать решающее влияние на всю жизнь или, по крайней мере, на ее направление. Мое направление определилось вечером 1 апреля 1924 года, когда я увидел, как на сцене Белого зала Палаццо Питти [во Флоренции. – Е. Д.] Арнольд Шёнберг дирижировал своим «Лунным Пьеро». В тот вечер перед началом исполнения студенты консерватории свистели с истинно латинской веселостью; публика, со своей стороны, топала, шумела,

* *Dallapiccola L. Sulla strada della dodecafonia* (1950) // Aut-Aut. Milano, I, n. 1, gennaio 1951. Перевод выполнен по изданию: Luigi Dallapiccola. Parole e musica, a cura di F. Nicolodi, introduzione di G. Gavazzeni. Il Saggiatore, Milano, 1980. P. 448–463. Перевод с итальянского и комментарии (кроме специально оговоренных случаев) Е. Дубравской.

¹ См.: *Leibowitz R. Qu'est-ce que la musique de douze sons?* Liège: Dynamo, 1947; *Leibowitz R. Introduction à la musique de douze sons.* Paris: L'Arche, 1949 (примеч. Ф. Николоди).

смеялась. Но Джакомо Пуччини в тот вечер не смеялся. Он слушал исполнение чрезвычайно внимательно, следя по партитуре, и по окончании концерта попросил у Казеллы чести быть представленным Шёнбергу.

Два композитора беседовали около десяти минут в уголке артистической; никто никогда так и не узнал, о чем они говорили²; но у всех, кто их видел, осталось впечатление откровенной беседы. Было еще то время, когда две личности противоположных направлений и идеалов находили точки соприкосновения в общей любви к своему искусству.

Спустя четверть века, когда Шёнберг праздновал свое семидесятипятилетие, я осмелился, наконец, после двадцати пяти лет восхищения им, написать ему в первый раз и, чтобы представиться, напомнил ему флорентийский вечер «Лунного Пьеро». Создатель додекафонной системы ответил мне 16 сентября 1949 года и, вспоминая визит нашего великого и истинно народного композитора, выразился так: «Auf Puccini's Besuch der Pierrot-Aufführung war ich immer stolz. Es war sicherlich ein Zeichen menschlicher Grösse, dass er zu mir gekommen ist – und eine grosse Freundlichkeit»³.

В том же письме он упрекал меня, что и я не пошел тогда позвать ему руку, но это – другой разговор. С какими заслугами, с какими званиями и сочинениями я посмел бы представиться Маэстро? Я не сделал этого даже шесть лет спустя, в Берлине.

В то время фашизм еще не начал культивировать самомнение в обществе средствами пропаганды, которую можно было бы определить как искусственное упрощение жизни и которая привела к известным последствиям.

Тогда, чтобы добиться исполнения нашей музыки, мы долго ждали в очереди; ничем не прославленные и ничего не создавшие юнцы не сидели в комиссиях театров и концертных обществ; а чтобы пре-

² См. на этот счет свидетельство Г. Маротти: *Marotti G. Incontri e colloqui col Maestro // L'Approdo musicale. Torino, II, n. 6, aprile-giugno 1959 (рус. пер. Ф. Николоди).*

³ «Я всегда гордился тем, что Пуччини посетил исполнение “Пьеро”. Несомненно, его приход ко мне был проявлением его человеческого величия и большого дружелюбия» (нем.).

подавать самый непритязательный предмет в консерватории, надо было выдержать экзамены (дурацкие, правда, но трудные); отнюдь не двадцатилетние оценивали и определяли направления, публикуя музыкальную критику в ежедневных газетах.

Конечно, как и многие другие, я фиксировал свои впечатления о событиях, которые представлялись мне значительными, но только в моем дневнике. И, таким образом, музыку можно было слушать просто и с любовью, не беспокоясь, что на следующий день ты должен отдать на суд толпы собственное мнение; без навязчивой мысли о том, чтобы любой ценой найти суть и написать статью, которая читалась бы с удовольствием; без опасения, что завтра ты должен будешь отрицать то, что сказал вчера; наконец, без боязни обидеть своим суждением какого-нибудь работорговца, который думает по-другому. Еще не учредили *Littoriali della Cultura e dell'Arte*⁴, и все были уверены, что путь искусства тернист.

В тот вечер, когда я увидел Арнольда Шёнберга, я почувствовал, что должен решиться: осознав, что еще многому следует научиться, я принял тогда решение углубить свои профессиональные познания.

Обо мне обычно говорят как о музыканте, принявшем додекафонную технику. Не было недостатка и в тех, кто подчеркивал своеобразие моего места в этом направлении, а именно: человек использует додекафонию, не имея контактов ни с мастерами нововенской школы (Шёнбергом, Бергом, Веберном), ни с кем-либо из их учеников. Возможно, я не единственный из моего поколения, кто находится в таком положении; но готов признать, что оно довольно странное.

«Etrange destin que celui de la musique atonale: voici qu'elle vient seulement de devenir actuelle, elle, qui ne le fut pas, à l'époque de sa naissance...»⁵. Так Жизель Бреле⁶ начинает свою монографию «Судьбы

⁴ Ежегодные молодежные конкурсы в сфере культуры, искусства и политики, которые проходили с 1934 года под эгидой университетских фашистских групп (основанных в 1927 году в рамках национальной фашистской партии).

⁵ «Странная судьба у атональной музыки: только сейчас она становится актуальной, тогда как в эпоху своего возникновения не была таковой...» (франц.)

⁶ Бреле (Brelet) Жизель (1919–1973) – французский философ и музыкальный критик.

атональной музыки» (*Chances de la musique atonale*. Alexandrie, 1947). И продолжает: «L'atonalisme est maintenant bien actuel: trop tôt venu, il lui fallait attendre que surgisse chez les musiciens la conscience des problèmes auxquels il prétendait apporter une réponse»⁷.

Итак, согласны мы или не согласны с Жизель Бреле (ясно, что Шёнберг, Берг и Веберн вполне осознавали проблемы, которые они перед собой поставили), нужно признать, тем не менее, что в выражении «trop tôt venu» [«пришедшая слишком рано»] есть доля истины. Оно истинно, по крайней мере, по отношению к другим композиторам, которым смелость Шёнберга должна была казаться пугающей; а также по отношению к публике, даже самой образованной и внимательной.

Потому что, когда феномен атональности подавал первые признаки существования, искусство Дебюсси было еще в полном расцвете, и Стравинский, несмотря на громкое фиаско «Весны священной», быстро покорял публику, – во всяком случае, ту, которая, посещая балеты, слушала музыку глазами, и оправдывала ее.

Причины же благосклонного отношения Равеля к нововенской школе следует искать в другом⁸. Равель по своей природе не доверял «слишком большой фантазии» – которая, как известно, легко может соскользнуть в импровизацию – и любил ставить перед собой еще не решенные задачи (Соната для скрипки и виолончели самый показательный пример того). Никогда не забуду, с какой теплотой Д.-Э. Ингельбрехт⁹, близко знавший Равеля, поддержал мысль, которую мне случилось высказать во время одной беседы, а именно: мысль о том, что Равель все равно написал бы Концерт для левой

⁷ «Атональность сейчас очень актуальна: пришедшая слишком рано, она должна была подождать, чтобы композиторы осознали проблемы, на которые она предлагала ответы» (франц.).

⁸ См.: *Entretien avec Ravel // La Revue musicale*, Paris, XII, n. 113, mars 1931, n. spec. «La Musique autrichienne». P. 193–94 (*примеч. Ф. Николоди*). У Даллапикколы есть две статьи, посвященные творчеству Равеля: «К исполнению оперы “Дитя и волшебство”» и «Ответ на “Прения о Равеле, 20 лет спустя”».

⁹ Ингельбрехт (Inghelbrecht) Дезире-Эмиль (1880–1965) – французский дирижер и композитор (*примеч. Ф. Николоди*).

руки, даже если бы ему не заказал его Пауль Витгенштейн; и как раз для того, чтобы максимально ограничить возможности и опасности проявления импровизации.

Прошло уже много лет с тех пор, как один тональный композитор, мой друг, заявил в интервью, что сочиняя, он руководствуется лишь своим инстинктом, что он принципиально против какой-либо системы и что даже само слово «система» кажется ему синонимом «т р ю к а».

Так вот, если я благодарен этому композитору за дружбу, которую он часто проявлял ко мне, и если я поклонник его музыки, то отнюдь не в той же мере, должен сказать, я поклонник его логического умозаключения.

Слово «система», по его мнению, это синоним «трюка»? Прекрасно. Но сам факт, что он пишет в тональной системе, не означает ли, что он также прибегает к системе, кодифицированной трехвековым опытом, то есть к кодифицированному трюку, который используется бессознательно, потому что ему учатся в школе и потому что — со дня нашего рождения — он является частью нас? (Как говорится, хотя нет сомнений, что Бог дал нам моральный закон, отнюдь не столь же бесспорно, что он, пусть и в бесконечной доброте, дал нам также тональную систему). Кроме того, весьма правдоподобно, что при переходе музыки от модалной системы к тональной имелся кризис неопределенности, возможно, не столь отличный от того, что составляет (по мнению многих слушателей и критиков) одну из самых характерных черт нашей эпохи — эпохи, конечно, полной потрясений, но которую только поверхностные души могут упрекать в отсутствии веры.

Атональность, «пришедшая слишком рано», в определенный момент была отодвинута, по крайней мере, в том смысле, что ее забыли (отсюда и удивление стольких критиков, увидевших ее воскресение сразу после войны). В десятилетие, предшествовавшее началу последней войны, в Европе говорили только о неоклассицизме. Около 1930-го года итальянские и иностранные журналы утверждали, не моргнув глазом, что «в Германии есть только один великий музыкант: Пауль Хиндемит». Исполнения атональной или додекафонной музыки становились все затруднительнее из-за политических обстоятельств. Приход Адольфа Гитлера (а он, как любой уважающий себя диктатор, — большой «знаток искусства») обозначил конец пу-

бличных исполнений подобной музыки в Германии. В Италии не было настоящих запретов такого рода: самое большое – какой-нибудь эстет (понятно, критик-композитор) публично обвинял того или иного композитора из так называемого авангарда в интернационализме, что на языке того времени означало: «антифашист» или, точнее, «коммунист». Насколько подобное относилось к проблемам собственно эстетики – не мне судить. Достаточно сказать на данный момент, что и критика имеет свои системы. Так называемая атональная музыка у нас исполнялась очень мало до фашизма, и она же очень мало исполнялась во время фашизма, так что не заметно никакой разницы.

Как раз в период, когда никто не говорил об атональности и додекафонии, я начал интересоваться и особенно увлекаться этими проблемами. (Я благодарен Гвидо М. Гатти¹⁰, который счел нужным отметить неактуальность моей позиции в критической статье о Венецианском фестивале 1937 года.) И уже в первый период моей композиторской деятельности (с 1934 по 1939, то есть с «Дивертисмента в четырех упражнениях» до «Ночного полета») в моих сочинениях – безусловно, очень робко – проглядывают серии из двенадцати звуков: в одних они применены с чисто колористической целью, в других – исключительно мелодически.

В тот период я нуждался в наставнике, в помощи либо, по крайней мере, в единомышленнике или нефанатичном оппоненте. Но все это было невозможно найти.

Тогда каждая премьера Стравинского представляла событие музыкального года; в моде был Хиндемит; Бартоку пришлось дожидаться еще десять лет, то есть смерти, чтобы запоздало стать открытым (открыватели всегда пунктуальны!). Всякий раз, как я обращался к кому-нибудь с просьбой разъяснить додекафонную технику, мне неизменно отвечали: «Она умерла».

Более разумные, то есть те, кто готовы были, несмотря ни на что, признать додекафонию интересным опытом, советовали не терять время, занимаясь столь неактуальными вещами. У нас актуальным тогда считалось «музыкальное барокко», которое должно было, по идее, вернуть музыке что-то равнозначное архитектуре Бернини.

¹⁰ Гатти (Gatti) Гвидо М. (1892–1973) – итальянский музыковед.

(Увы, во многих случаях получался лишь некий эквивалент фашистской архитектуры Марчелло Пьячентини...¹¹)

Таким образом, я оказался почти один. В Австрии, оккупированной гитлеровскими войсками, становилось все труднее доставать партитуры мастеров нововенской школы; немногие статьи, появившиеся около 1925 года, невозможно было найти, а те, что удалось отыскать, оказались настолько схематичными, что в итоге никак мне не помогли.

Я пытался иногда анализировать додекафонные сочинения; много раз ошибался, но иной раз получалось. Я заметил, что система анализа, которая подходит для одного произведения, не годится для другого. Не отчаиваясь из-за скудости полученных результатов, я думал об одной фразе Ферруччо Бузони: «Избегай ремесленничества. Делай так, чтобы каждое произведение создавало свой закон».

С началом войны доступ к информации стал еще ограниченнее, и одиночество, о котором я упоминал, понемногу превратилось в неизбежность.

Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что рассказываемое мной далее (то есть то, как я пришел к додекафонной технике), покажется очень наивным сегодня, когда каждый может достать тексты нововенской школы, когда книги Лейбовица объясняют интересовавшую меня систему вплоть до малейших подробностей, с точно выполненными анализами, аккуратно пронумерованными звуками в зависимости от серийного изложения. Но в 1940-м всего этого не существовало. Тот, кто хотел вступить на путь додекафонии, должен был рассчитывать исключительно на собственные силы. (С расстояния многих лет могу сказать: я счастлив, что совершил такое большое усилие сам, несмотря на многие ошибки.)

Давно уже я заметил, что додекафонная музыка сложна для понимания отнюдь не из-за того, что содержит, например, много диссонансов. Мне это стало ясным уже в 1935-м, когда в Праге, на XIII Фестивале Международного Общества Современной Музыки довелось услышать Концерт ор. 24 Антона Веберна; я аплодировал, потому что в этом сочинении мне явился высочайший нравствен-

¹¹ Пьячентини (Piacentini) Марчелло (1881–1960) – итальянский архитектор, представитель неоклассицизма; в 30-е годы – лидер официального архитектурного направления в фашистской Италии.

ный дух композитора, а не потому, что я понял его как музыку. Уже тогда для меня стало очевидным, что сложность понимания такой музыки заключалась в другом, и больше всего – в новой диалектике.

На том же фестивале, где я впервые услышал и Вариации ор. 31 Шёнберга, я обратил внимание на то, чему меня не учили в консерватории. Одно из самых ярко выраженных отличий классической музыки (я говорю о сонатной форме, которая представляет, может быть, самое значительное ее достижение) от серийной можно сформулировать так: в классической музыке тема очень часто трансформируется мелодически, тогда как ее ритмический рисунок остается неизменным; в серийной же музыке задача трансформации возлагается на артикуляцию звуков, независимо от ритма. К этому же периоду относятся мои первые контакты с двумя великими писателями – Джеймсом Джойсом и Марселем Прустом. Именно благодаря этим писателям – ввиду отсутствия трактатов по додекафонной музыке мне не удавалось найти многие статьи – я получил подтверждение того, что смутно предчувствовал после прослушивания сочинений Шёнберга и Веберна.

В искусстве Джеймса Джойса и, главным образом, в его «Улиссе», меня поразили некоторые ассонансы.

Как-то, уже достаточно давно, я имел возможность поговорить о некоторых музыкальных ассонансах в искусстве Веберна и сравнить их с некоторыми местами из «Улисса». Манера, в которой Джойс разрабатывает имя Линча, молодого друга Стивена Дедала, не имеет ничего общего с простой игрой слов.

В сцене в борделе (соответствующей эпизоду с Цирцеей из «Одиссеи») я нашел следующее место:

«Stephen: Hm. (He strikes a match and proceeds to light the cigarette with enigmatic melancholy).

Lynch: (Watching him.) You would have a better chance of lighting it if you held the match nearer.

Stephen: (Brings the match nearer his eye.) Lynx eye»¹².

¹² Следующие отрывки из «Улисса» Д. Джойса даются в переводе В. Хинкиса и С. Хоружего: «Стивен. Гм. (Загадочный и меланхоличный, он чиркает спичкой и принимается зажигать сигарету). Линч

Любовь к слову у Джойса, столь близкая любви к звуку (завоевание музыки нашего времени), в этом случае может быть сохранена и в знаменитом французском переводе¹³ при соблюдении полного соответствия оригинальному тексту.

Но в других местах, чтобы передать смысл ассонанса, переводчики (при помощи автора, как известно) вынуждены были прибегнуть к поэтическому переосмыслению, иногда изменяя одно слово, иногда же обращаясь к эквивалентам.

Так, в заключительном эпизоде, в отрывке, где Миссис Блум рассуждает о своем имени:

«...you're looking blooming Josie used to say after I married him well it's better than Breen or Briggs does bring or those awful names with bottom in them Mrs Ramsbottom or some other kind of a bottom...»¹⁴, французский перевод предлагает нам необычные решения:

«vous êtes éblouissante disait souvent Josie après que nous étions mariés en tout cas c'est mieux que Breen ou Briggs je brigue tu brigues ou ces affreux noms où il y a con dedans Mme Conrad ou n'importe quel autre con...».

Или одно место из так называемой «сцены Сирен», чтобы ограничиться минимумом цитат:

«He heard Joe Maas sing that one night. Ah, what M' Guckin! Yes. In his way. Choirboy style. Maas was the boy. Massboy»¹⁵.

(*глядя на небо*). Знаешь, если спичку держать поближе, у тебя будет шанс зажечь. (*Стивен подносит спичку ближе к глазам*). Глаза линкса» (эпизод 14).

¹³ Даллапиккола имеет в виду перевод «Улисса» Джойса на французский язык, который выполнили А. Морель и С. Жильбер, просмотрели В. Ларбо и автор (издан в Париже, Monnier-Fourcade, 1930) (*примеч. Ф. Николоди*).

¹⁴ «... желаю всяческого блумополучия сказала Джози когда я вышла за него ну и что это лучше чем Брин или Брук без брюк или эти ужасные фамилии с задом миссис Чейзад или еще какой-нибудь зад...» (эпизод 18).

¹⁵ «Некогда он ее слышал в исполнении Джо Мааса. Ах, этот Макгаккин! Да. В своей манере. Под мальчика из церковного хора. Этаким мальчик от мессы» (эпизод 11).

Во французском переводе это предстает так:

«Il avait entendu Joe Coeur chanter ça un soir. Ah, oui, M' Guckin! Oui. Dans sa manière. Style d'enfant de chœur. Mais Coeur c'était l'as. L'as de coeur».

И, таким образом, мне стало казаться, что я начал понимать до некоторой степени, что и в музыке тождественная последовательность звуков может приобретать разный смысл в условиях разной артикуляции.

Я был также поражен, наблюдая, как Джойс использует иногда одно и то же слово, начиная писать его с последней буквы и кончая первой (возвратное, или ракоходное, движение в музыке¹⁶).

Наблюдения над прозой Джойса, сделанные тогда, ободряли меня и показывали, что, по сути, актуальная проблема искусств сегодня – одна. Если ассонансы, отмеченные у Джойса, помогли мне понять, что при использовании додекафонных серий самую внимательную и тщательную работу должно посвящать артикуляции, то соприкосновение с творчеством Марселя Пруста позволило более полно сориентироваться в диалектике и в новом конструктивном ощущении додекафонной системы.

Но, перед тем как продолжить, необходимо одно отступление.

В какой-то статье я прочитал (не знаю, была ли она написана компетентным человеком или бездарью), что в додекафонной системе двенадцать звуков имеют равное значение.

Понятно, что в тот момент, когда подобное суждение могло быть выдвинуто, многие проблемы были далеки от разрешения. Мне представлялось очевидным, что даже если каждый из двенадцати звуков появляется одинаковое число раз, нельзя все же пренебрегать фактором капитальной важности: моментом, в который слышится звук, то есть его местоположением в такте. Следовательно, в игру включается время, создавая как бы четвертое измерение в музыке. Само собой разумеется, что значение звука не одинаково, если он попадает на сильную долю или на слабую, даже если остаются неизменными динамика и длительность. И то же нужно сказать о звуках, оказывающихся в условиях либо быстрого движения, либо медленного.

¹⁶ В оригинале: «moto ricorrente o retrogrado».

Я прекрасно знаю, что подобные различия можно отметить и в классической музыке, но насколько более тонко и изысканно такое соотношение в додекафонной музыке!

Так я пришел к выводу, что если в додекафонной системе тоника больше не существует, если — вследствие этого — притяжение доминанта — тоника надо исключить, если сонатная форма, по той же причине, полностью разрушена, то все же существует некая сила притяжения. Часто скрытая, правда, но всегда, тем не менее, существующая. Я определяю ее как полярность (не знаю, использовалось ли до меня такое определение или нашлось другое), что означает существование утонченнейших отношений между некоторыми звуками; отношений, не всегда легко опознаваемых сегодня (потому что они гораздо менее явны, чем доминанто-тонические) и, однако, присутствующих.

Увлекательность такой полярности заключается, главным образом, в том, что она меняется (или может меняться) от сочинения к сочинению. Одна серия может иметь полярность между первым и двенадцатым звуками; другая — между вторым и девятым... и так далее. Я не говорю уже о возможностях, свойственных отдельным отрезкам серии. И здесь фактор времени, о котором я упомянул, предстанет во всем своем огромном значении. В серии можно будет установить некий интервал, столь характерный, что он отпечатается в памяти глубже других, и это поможет сделать нашу [музыкальную] речь понятнее (я не говорю здесь ни о тех, кто не хочет или не может понять, ни о бесконечных последователях Луиджи Керубини, который отказался пойти слушать «Фантастическую симфонию» Берлиоза, мотивируя это тем, что «ему нет нужды идти слушать, как не надо писать музыку»).

И вот я кратко суммирую мои размышления о Прусте.

Среди многих персонажей «*La Recherche du temps perdu*»¹⁷ мой выбор пал на Альбертину, но, понятно, что в качестве примера я мог бы использовать и Барона де Шарлю или другого персонажа, все равно какого.

¹⁷ «В поисках утраченного времени» (франц.) — эпопея Марселя Пруста, состоящая из семи романов (1913–27).

Рассмотрим пока отрывок, взятый из первой части «A l'ombre des jeunes filles en fleur»¹⁸, а именно тот, где впервые произносится имя нашего персонажа.

«C'est l'oncle d'une petite qui venait à mon cours, dans une classe bien au-dessous de moi, la fameuse Albertine. Elle sera sûrement très "fast" mais en attendant elle a une drôle de touche».

— «Elle est étonnante ma fille, elle connaît tout le monde».

— «Je ne la connais pas. Je la voyais seulement passer, on criait Albertine par-ci, Albertine par-là»¹⁹.

В самом деле (и каждый читатель Пруста это прекрасно знает), в доме Свана или, если вам больше нравится, в доме Одетты, считалось очень шикарным украшать время от времени свою речь каким-нибудь английским словом. Но в приведенном отрывке использование прилагательного «fast» должно быть истолковано совсем другим образом. Не Жильберта использует здесь английское прилагательное, полагая, что употребление его является изысканностью, а Пруст, который в момент первого упоминания столь важного персонажа (чье имя вторично появится только через сто пять страниц²⁰) побуждает нас сконцентрировать внимание, используя английское прилагательное, именно английское — во французском контексте. Благодаря английскому прилагательному имя Альбертины мгновенно привлекает наше внимание; так оно [имя] и остается нерасторжимо связанным с прилагательным «fast», которое, кажется, само уже вмещает в себя трагическую фатальность.

¹⁸ «Под сенью девушек в цвету» (франц.) — второй роман эпопеи, состоящий из нескольких частей. Ниже приводятся цитаты в переводе Н. Любимова (М.: Художественная литература, 1976).

¹⁹ «— Это дядя той девочки, которая ходила в нашу школу, — но только она на класс моложе меня, — знаменитой Альбертины. Потом она наверно будет очень fast, а пока что она смешная.

— Моя дочь — поразительное существо: всех-то она знает.

— Я ее не знаю. Я видела ее, когда она проходила мимо, и ей со всех сторон кричали: "Альбертина, Альбертина!"» (Часть первая)

²⁰ В издании Gallimard (*примеч. автора*).

«Albertine par-ci, Albertine par-là...»²¹ Такого рода повторение имени – тонкая техническая уловка, призыв к п а м я т и .

Право произнести имя Альбертины во второй раз предоставляет г-же Бонтан.

«Et ma nièce Albertine est comme moi. Vous ne savez pas ce qu'elle est effrontée cette petite»²². Вот таким образом мы узнаем о другой характерной особенности персонажа, связанного в нашей памяти с прилагательным «fast», персонажа, который остается еще скрытым за занавесом, но чье присутствие несомненно живет в нас.

Во второй части «A l'ombre des jeunes filles en fleur» мы встречаем имя Альбертины только однажды. Но на этот раз оно связано с рассуждениями о главном герое – рассуждениями такой важности, что их необходимо особо принять во внимание, даже если драма развивается все еще за занавесом, невидимо.

Вот рассматриваемый отрывок:

«Il y eut une scène à la maison parce que je n'accompagnais pas mon père à un dîner officiel où il devait y avoir les Bontemps avec leur nièce Albertine, petite jeune fille, presque encore enfant. Les différentes périodes de notre vie se chevauchent ainsi l'une l'autre. On refuse dédaigneusement, à cause de ce qu'on aime et qui vous sera un jour si égal, de voir ce qui vous est égal aujourd'hui, qu'on aimera demain»²³.

Наконец, в третьей части «A l'ombre des jeunes filles en fleur» мы встречаем Альбертину четыре раза перед тем, как увидеть ее в р е а л ь н о с т и на сцене. Сначала, вместе с «petite bande»²⁴, на пляже Бальбека. Пруст нам дает почти портрет героини, еще неизвестной

²¹ Букв.: «Альбертина здесь, Альбертина там» (франц.).

²² «И моя племянница Альбертина вся в меня. Вы не можете себе представить, что это за наглядничка» (то есть наглая, нахалка – Е. Д.) (Часть первая).

²³ «Мне досталось дома за то, что я не поехал с отцом на званый обед, на котором должны были быть Бонтаны со своей племянницей Альбертиной, молоденькой девушкой, почти подростком. Разные периоды нашей жизни находят один на другой. Вы с презрением отказываетесь, – потому что любите другую, к которой вы совершенно охладеее потом, – от встречи с той, к которой вы равнодушны сегодня, которую вы полюбите завтра».

²⁴ «Стайка» (франц.)

главному герою. Последний, чуть позже, услышав фамилию Симоне («c'est une amie de la petite Simonet»²⁵), определенно ощущает, что эта фамилия относится к одной из девушек из «petite bande»; он справляется в гостинице и находит, в самом деле, среди новоприбывших «Simonet et famille»²⁶. Он встречает девушку на велосипеде, но не уверен, что это Альбертина.

И вот, наконец, лирический отрывок, ритмическая и мелодическая характеристика:

«Tout à coup y apparut, le suivant à pas rapides, la jeune cycliste de la petite bande avec, sur ses cheveux noirs, son polo abaissé vers ses grosses joues, ses yeux gais et un peu insistants; et dans ce sentier fortuné miraculeusement rempli de douces promesses, je la vis sous les arbres, adresser à Elstir un salut souriant d'amie, arc-en-ciel qui unit pour moi notre monde terraqué à des régions que j'avais jugées jusque-là inaccessibles»²⁷.

Вот, только в восьмой раз мы встречаем Альбертину, можно сказать, начинаем знакомиться с ней.

Попытаемся сейчас сопоставить эту особую технику представления действующего лица с тем, как это происходит в классическом романе.

Вспомним об отце Христофоре²⁸, и этого примера должно быть достаточно. Мы видим, как Мандзони уже при первом появлении своего персонажа позаботился проинформировать читателя обо всех его отличительных чертах. Но этого еще мало, как считает автор. И вот он сообщает нам также детали, касающиеся семьи персонажа, детали,

²⁵ «Это подруга маленькой Симоне» (франц.)

²⁶ «Симоне с семейством» (франц.)

²⁷ «Вдруг на дороге появилась шедшая скорым шагом, в шапочке, прикрывавшей черные волосы и надвинутой чуть что не на толстые щеки, смотря, как всегда, веселым и довольно упорным взглядом, юная велосипедистка из стайки; и вслед за тем я увидел, что на этой счастливой дорожке, где каждая пылинка чудодейственно полна отрадных обещаний, под сенью деревьев девушка приветствует Эльстира дружеской улыбкой-радугой, соединившей для меня земноводный наш мир с областями, которые я до того считал недоступными».

²⁸ Персонаж знаменитого итальянского романа А. Мандзони «Обрученные».

которые играли важную роль в духовном формировании монаха. Не существенно отличается представление персонажей в итальянских и французских романах прошлого века, за исключением, конечно, Стендаля.

Это то, что в музыке происходит в сонатной форме.

Такая форма требует, чтобы уже в ее первом разделе (называемом экспозицией) были изложены две основные темы и чтобы они были контрастны друг другу. «Персонажи» должны быть ясно охарактеризованы с самого начала. Кто не помнит первую тему «Героической симфонии»? Это Наполеон или какой-то другой персонаж? Некий герой, в любом случае. «Персонаж», очерченный четким контуром и точным рисунком, который не изменится в течение всей первой части. Или представим себе первую тему Симфонии соль минор Моцарта. Ритмическая артикуляция чудесной темы уже не изменится, несмотря на многие впечатляющие происшествия в гармонической и тембровой сфере.

И именно этого требует сонатная форма, в свое время очень жизнеспособная, но к сегодняшнему дню давно и полностью опустошенная. Любопытно, что именно там, где так много высказываются против формализма, появляется столько симфоний, то есть произведений, написанных в самой пустой из множества существующих музыкальных форм! Но никаких других замечаний по этому поводу я больше делать не буду: мой текст – не полемический. В 1923-м, в Веймаре, во время фестиваля Баухауса, Ферруччо Бузони в своем кристальном стиле²⁹ произнес по поводу формы слова, которые показали мне решающими:

«Man kann auch heute Fugen schreiben, mit den überlieferten oder auch mit den modernen und atonalen Mitteln <...> doch wird einer solchen Fuge immer ein antiquierter Charakter anhaften <...> Denn die Fuge ist eine “Form”. Als solche ist sie zeitgebunden, “vergänglich”. Dagegen ist die Polyphonie keine Form, sondern ein Prinzip und als solches zeitlos und so lange Musik geschaffen wird “unvergänglich”»³⁰.

²⁹ Ср.: «Стиль – как хрусталь: от чистоты его зависит блеск» (В. Гюго).

³⁰ «Можно и сегодня писать фуги, как традиционными, так и современными, или атональными средствами <...> Тем не менее у таких фуг всегда останется старомодный характер <...> ведь fuga – это некая “форма”. Как таковая она связана со своим временем, она “преходяща”.

Нужно ли подчеркивать, что канон, занимающий такое место в додекафонной диалектике, это не какая-то форма, а выражение принципа полифонии? (И Бузони, высказавший цитированное определение, имел ли он в виду утверждение Пауля Беккера³¹: «кризис современной музыки – это кризис формы»?)

Я стал думать обо всем этом после того, как осознал основополагающее отличие классической музыки от серийной: отличие, касающееся диалектики. В серийной музыке вместо того, чтобы оказаться лицом к лицу с «персонажем», который с самого начала ясно определен ритмически и мелодически, часто необходимо долго пребывать в ожидании, точно так, как приходилось долго ждать «ритмо-мелодического определения» Альбертины: «arc-en-ciel qui unit pour moi notre monde terraqué à des régions que j'avais jugées jusque-là inaccessibles».

Прежде чем серия обретает ясный ритмо-мелодический облик, она проявляет себя как бы в сжатом, концентрированном виде в весьма различных по плотности и тембру звуковых соединениях (*aggregati*). Тем не менее, вполне возможно, что в некоторых из них будет ощущаться полярность, способствующая установлению первого контакта между композитором и слушателем.

И здесь опять я должен назвать имя Пруста. Как говорилось, мой анализ мог быть посвящен не Альбертине, а Барону де Шарлю; в данный же момент я хочу отметить, что оба персонажа получают свое мелодическое и ритмическое определение в Бальбеке.

Бальбек, следовательно, – не только географическая величина, но нечто более значительное. Мало того, с точки зрения впечатления от построения романа это весьма сходно с тем, что я определил как полярность в серийной музыке.

Напротив, полифония – это не форма, а принцип, и как таковой он – вне времени, и пока будет писаться музыка, он будет “непреходящим”» (нем.). *Un testamento // Musica Viva*, n. 1, aprile 1936. Сообщено Владимиром Фогелем (*примеч. автора*). Владимир (Рудольфович) Фогель (1896–1984) – швейцарский композитор немецко-русского происхождения.

³¹ Беккер (Bekker) Пауль (1882–1937) – немецкий музыковед и критик.

Додекафония – это язык или техника? Вот вопрос, который задают очень часто (на мой взгляд, это и душевное состояние). В любом случае, она кажется мне естественным развитием музыки, и недавнее определение Шёнберга – «н о в а я л о г и к а», возможно, станет когда-нибудь столь же удовлетворительным, что и определение «в т о р а я п р а к т и к а», примененное Монтеверди три века назад.

Давно уже тональная система подавала признаки несоответствия тому, что музыкантам необходимо было выразить: можем вспомнить Вагнера, Дебюсси – крупных мастеров, избегающих кодифицированных правил, чтобы реализовать свой поэтический мир. Это движение по разрушению тонального мира становилось все быстрее, и вот возникли одна за другой политональность, атональность, самые разные гаммы, четвертитоны, шеститоны – вплоть до прихода к додекафонии, которая в настоящее время есть самое полное решение м е т о д а с о ч и н е н и я. Поскольку дает фундамент, на котором можно строить. Лично я принял этот метод, потому что он, единственный на данный момент, позволяет мне выразить то, что я, чувствую, должен выразить.

Серийная техника – это только средство, помогающее композитору реализовать е д и н с т в о музыкальной речи. Если кто-то говорит, что «серия» г а р а н т и р у е т такое единство, то он сильно ошибается, поскольку в искусстве никакой технический механизм никогда ничего не гарантировал, и наравне с мелодией е д и н с т в о с о ч и н е н и я будет осуществляться ритмом, гармонией. Уместно напомнить, что вагнеровская лейтмотивная техника тоже имела целью единство музыкальной речи; и если в «Тангейзере» и «Лоэнгрине» эта техника появляется лишь спорадически, то она достигает полного развития в «Тристане» – произведении, где отношения д о м и н а н т а – т о н и к а (некогда призванные реализовать единство речи) максимально ослаблены.

Я удивляюсь, когда меня спрашивают, является ли некое сочинение строго додекафонным, – так же я удивился когда-то, узнав, что во время Венецианского фестиваля 1946 года некто назвал Шёнберга прямо-таки п р е д а т е л е м – потому что тот представил Вторую камерную симфонию, которая тональна (а Данте, не продолжал ли он

писать по-латыни и в те годы, когда сочинял «Комедию»³²? Может быть, и он предатель, по одной мерке с ненавистными ему Бокка дельи Абати, иноком Альбериго, Бранка д'Орья³³?).

Мы снова оказались в «начале времени». Мы видим, как в разных произведениях решаются новые задачи и как в успешных из них находятся новые решения. Именно в успешных произведениях, подчеркну, потому что в искусстве они, как известно, были и есть довольно редки (надеюсь, вы признаете, что как на протяжении трех веков тональной музыки случалась музыка глупая, так и у ныне живущих тональных композиторов она появляется, хотя бы иногда).

Ни одна система, возникшая в наш век, не оказалась более способной привлечь внимание к проблеме, чем додекафония. Ни с какой другой системой так не боролись, не боролись с такой едкостью, а иной раз и с такой низостью. Другие (но это были, по правде говоря, псевдосистемы, «образы действия»), утратив лоск моды, канули в забвение без шансов вновь всплыть на поверхность. А эта система, напротив, стихийно возродилась в самых разных странах именно в годы войны и изоляции.

В одном письме 1934 года Шёнберг написал: «Я давно знаю, что не проживу достаточно долго для того, чтобы присутствовать при распространении и понимании моего творчества. Я наметил довольно просторные границы, чтобы не сомневаться, что однажды все, кто мне противодействуют или выступают против, будут вынуждены понять меня. А математики, разве не доходят они в своем движении вперед до претензий на то, чтобы параллели пересеклись – нашлось бы терпение ждать?»

Шёнберг был пророком.

То, что додекафонная музыка на слух кажется все еще сложной, не может удивлять. Она будет казаться сложной до тех пор, пока пу-

³² «Божественная комедия» Данте написана, вопреки доминирующей в «высокой» литературе того времени латыни, на «народном», то есть итальянском языке (точнее, на тосканском диалекте, ставшем основой общепитальянского литературного языка).

³³ Персонажи «Божественной комедии», имеющие реальных прототипов; см.: Ад, XXXII, 76–113, XXXIII, 109–133, XXXIII, 134–147.

блика не освоится с ней благодаря частым и убедительным исполнениям. Заметим, что число героических исполнителей, способных смело идти навстречу новым текстам, еще вчера совсем небольшое, все увеличивается. Не забудем, что Шуман в 1842 году в рецензии на Шесть этюдов Паганини–Листа писал: «Поистине немного будет тех, кто отважится справиться с ними, возможно, не больше четырех или пяти во всем мире». Следовательно – это вопрос времени и терпения, что почувствовал и так ясно выразил Шёнберг.

Мы находимся еще слишком близко от событий, чтобы полностью отойти от хроники и попытаться написать историю додекафонного движения. Тем не менее, можно предвидеть, что спустя некоторое время свое мнение изменят даже те, кто сегодня ставит под сомнение (а точнее, не признает) важность додекафонии – системы, которая привела к эмансипации диссонанса и вследствие этого радикально преобразила наше акустическое чувство. Не исключены, как я думаю *a priori*, и сенсационные «обращения» в этом плане.

Историческое оправдание додекафонии, кажется, недалеко; может быть, оно уже достигнуто. Не заставит себя долго ждать, полагаю, и эстетика – та, что базируется на художественной удаче, единственном, что имеет значение (а тем временем личные обиды, естественные споры, «ободряющие» оскорбления отступят на другие пути...). Потому что художественная удача автоматически находит себе место в музыке – во всей музыке, которая не знает ни настоящего, ни будущего, ни того, что модно, ни того, что немодно. Художественная удача включается в историю благодаря своим собственным достоинствам.

[Монологи]*

Прежде всего я, конечно, музыкант. Композитор, профессор композиции, органист, пианист. Я считаю себя также ритмистом, так как специально изучал ритм, в частности, греческие и древнеиндийские ритмы. Но я также и профессиональный орнитолог. Более 30 лет я записывал пение птиц во всех регионах Франции, а также в тех странах, где бывал с моими концертами. Я модальный, тональный, серийный – расценивайте, как хотите. Но в конце концов я «цветной». И когда вы думаете, что слышите звуковую последовательность... вы ошибаетесь. Это не звуки, а цвета.

О моем призвании

Я начал сочинять музыку, когда еще даже не осознавал, почему я ее люблю. Я начал учиться музыке в восемь лет. Тогда у меня еще не было учителя. В нашем доме было фортепиано. Это было во время Первой мировой войны. Я жил с матерью, которая не была музыкантом; но в нашем доме было фортепиано, и я играл. Тогда учителя у меня еще не было, я просто импровизировал и научился сам читать с листа.

Позже, как все, я поступил в Парижскую консерваторию, где изучал гармонию, полифонию, композицию, оркестровку. Как-то один господин спросил у меня: «Есть ли глубокая причина, почему Вы занимаетесь музыкой?» И я спросил, в свою очередь: «Вы женаты, месье?» Он ответил, что женат. «В чем же глубокая причина вашей женитьбы?» «Мне крайне неловко ответить Вам на этот вопрос». Я сказал: «В моем случае то же самое. Я не могу Вам ответить». Но вам я с удовольствием рассказываю о моем призвании. Я был совсем юным. В нашей семье не было музыкантов. Итак, в юношестве я как прилежный мальчик ходил в лицей, а по четвергам и воскресеньям набрасывался на фортепиано. Я был самоучкой.

* Выдержки из документального фильма «Литургия кристалла, Оливье Мессиян», Франция, 2002. Перевод с французского и комментарии В. Чинаева.

А однажды в Гренобле я присел на скамейку в городском парке. Эта скамейка и сейчас там есть, и я с волнением смотрю на нее. Как и все, к Рождеству я ждал подарка, и попросил, чтобы это был музыкальный подарок. Им стал «Орфей» Глюка. Я присел на ту скамейку в парке, принялся смотреть знаменитую арию Орфея в фа мажоре в начале клавира и заметил, что слышу читаемое в нотном тексте. И понял, что я – музыкант. Так родилось мое призвание.

О птицах

Мы существуем на Земле не так давно. До нас были праисторические монстры, но между человеком и праисторическим миром были птицы, которые пели многие столетия. Именно птицы создали хроматическую и диатоническую гаммы, это они создали четвертитоновую и шестнадцатитоновую системы, и даже коллективную импровизацию. В природе существуют чудесные звучания, и я не первый, кто выразил это в музыке. Уже Вагнер и Дебюсси интересовались звучанием ветра, воды. Я не хотел бы повторять то, что они сделали так замечательно. Птицы интересуют меня прежде всего тем, что они более «музыкальные» и непосредственные; и кроме того, я попросту их люблю – это вопрос индивидуального вкуса.

Я орнитолог по призванию; это моя страсть, это необъяснимо. Некоторым это кажется забавным – ведь шутят над пожилыми леди, которые прогуливают своих собачек и кошечек; я же люблю птиц, только и всего. Правда, я отношусь к этому очень серьезно, научно. Поначалу я не вполне понимал, что делаю: мои первые записи были беспомощны – я не мог отличить записанные голоса один от другого. И тогда я начал изучать голоса с помощью профессиональных орнитологов, которые сопровождали меня во время прогулок. Я спрашивал: «Кто это?», и узнав однажды, запоминал на всю жизнь. Я записывал птиц Франции, различных регионов Европы, и этой длительной работе посвящен мой «Каталог птиц» для фортепиано¹. В каждой пьесе есть герой из французской провинции, который окружен голосами своих соседей, поющих с ним в контрапункте.

Для записи пения птиц я использую простейшую систему: просто записываю на нотной бумаге карандашом, вот и все; я фиксирую то, что слышу – своего рода музыкальный диктант, который пишется очень быстро. Однако это требует огромного слухового внимания. За-

¹ Изд. Leduc, 1958.

тем – большого напряжения памяти, ведь птицы поют очень быстро, и когда я записываю первую строфу, они поют уже вторую, когда записываю вторую, они поют уже третью и т. д.

Сейчас мы слышим пение дрозда (аудиоряд фильма. – В. Ч.), одного из лучших певцов и, вероятно, самых красивых во Франции. Вы слышите сейчас повторяющиеся строфы, два, три, четыре раза (обычно три) наподобие заклинания. В этом голосе удивляет его властность, царственность, ясная острота. Однажды услышав, вы никогда не забудете это пение.

А вот иволга. Вы слышите? Совершенно иной, восхитительный золотой тембр. Имя этой птицы звукоподражательное²: оно звучит в точности как ее пение.

Обычно птицы поют лучше на рассвете и на закате. Почему? Потому что в это время замечательные цвета. Они поют три минуты, когда все розовое, когда все очень красиво. Птицы поют, потому что их вдохновляет цвет, они им зачарованы. Все птицы – артисты, чувствительные, как и я, к цвету.

А вот соловей. Он врывается в песню резко, стремительно. Вторая строфа – как ритм ударных, состоящий из двух моментально узнаваемых звуков (здесь и далее Мессиян мастерски изображает их. – В. Ч.). Затем – более низко – комбинация клавишинно-гонгового тембра...

Вот коростель. Каким странным кажется этот ямбический ритм: кратко-долго, который мы слышим в высоких травах прерий. И затем другой повторяемый звук, который завершается победоносно. Наконец, звук долгий, далекий, лунный – словно с другой планеты, и кажется, что птица улетела далеко-далеко прочь. Как вдруг она опять здесь в порывистом, неистовом, быстром и очень шумном завершении своей песни.

Птицы поют очень высоко и в очень малых интервалах. В музыке, особенно инструментальной, я вынужден использовать инструменты с менее высокими регистрами, нередко ниже на одну-две октавы, и с большими интервалами. Что я и делаю. Например, если птица поет в четвертитоновых интервалах, я записываю в обычных интервалах. Если ее пение звучит на три октавы выше, чем позволяет фортепиано, я использую последнюю октаву. Иного выбора нет. То есть нужна транспозиция для человеческого слуха.

² Lorient (франц.)

Когда мы слышим солиста в его среде, скажем, в сосновом лесу, или в саду, или у пруда, этот солист не один, его друзья тоже поют. Невозможно одному человеку записать пять птиц, поющих одновременно; можно записать только одну. Итак, я слушаю одну птицу и знаю, что есть еще четыре других; в следующие дни я возвращаюсь, чтобы записать и их. Затем на бумаге я все контрапунктически объединяю. В результате получается не правда, а некое у п о д о б л е н и е правде. Я объединяю птиц, которые обитают в одной и той же местности. Но возможен другой прием, который использован в «Экзотических птицах»³, — это смесь птичьих голосов из различных стран. Произведение построено на пении птиц из Индии, Китая, Средней Азии, а также Северной и Южной Америки.

Каждый вид птиц имеет свою эстетику и стиль, но прежде всего — свои особенные тембры. Орнитологи-немузыканты хорошо их различают. Имитация тембров сложна. Чтобы воплотить птичьи тембры, нужно найти сочетание инструментов; затем выстроить это сочетание в аккорды так, чтобы каждый звук аккорда соответствовал птичьему тембру.

Я не фотограф и ни любитель магнитофонов. Я пишу. И то, что пишу, есть птица, услышанная вашим покорным слугой. То есть это не птица как таковая, а скорее ее «транспозиция». Ведь и художник-пейзажист не фотографирует, он выражает в п е ч а т л е н и е , которое пейзаж на него производит.

О звукоцвете

Когда мне было 20, у меня был друг — художник из Швейцарии, которого звали Блангет. Сейчас его уже нет в живых. Он страдал синестезией, есть такая болезнь. Синестезия, как сказано в словаре Лярусса, — это нарушение зрительного и оптического нервов, при котором звук ассоциируется с цветом. К сожалению, у меня нет этой чудесной болезни. Но в своем сознании я, как и мой друг, вижу цвета, соответствующие звучаниям. И пытаюсь использовать это в моих сочинениях, чтобы в свою очередь вызвать и у слушателя подобные ассоциации.

Это очень подвижный процесс, поскольку звуки находятся в движении. Они могут быть высокими, низкими, длительными, краткими, чем, собственно, и определяется все разнообразие бесконечного

³ «Экзотические птицы» для фортепиано соло, малого оркестра духовых, ксилофона, колокольчиков и ударных. Universal Edition, 1956.

движения. То же происходит и с моими цветами: они также находятся в непрерывном движении и напоминают радугу, где один цвет переходит в другой. Все происходит очень быстро и не поддается точной фиксации.

Сейчас я опишу то, что вижу: «Сине-фиолетовая скала усыпана серыми осколками. Голубой кобальт с отблесками пурпурно-красного, золотого, рубинового с розовато-лиловым оттенком, с черными и белыми звездами. И над всем доминирует сине-фиолетовый»⁴.

Я действительно вижу эти цвета, они действительно существуют. Но это музыкальные цвета, которые не надо путать с живописными красками. Это цвета, которые возникают вместе с музыкой. Если мы попытаемся воссоздать их на полотне, наверное, получится нечто ужасное. Они существуют не для того; это исключительно музыкальные цвета. То, что я говорю, странно, и все же это так.

Я глубоко верю в естественные резонансы, как верю во все природные феномены. Естественные резонансы точно соответствуют природному феномену дополнительных цветов. Я даже экспериментировал с дополнительными цветами. У меня дома есть красный ковер, на который я люблю смотреть. И когда я смотрю на границу между этим ковром и более светлым паркетом, вижу восхитительный зеленый цвет, который никакой художник не смог бы передать. Это абсолютно естественные цвета, возникающие в зрительном образе. То же происходит и с гармоническими звучаниями. Если вы вслушаетесь, к примеру, в звучание там-тама с его длительными резонансами, вы услышите нечто совершенно фантастическое. Это такие «модернистские» звучания, каких не достичь никакому современному композитору.

Думаю, я был одним из первых, кто обратился к вибрафону, ксилофону и маримбе как сольным инструментам. Я также был одним из первых, кто акцентировал внимание на металлических ударных инструментах с длительными резонансами, таких как колокола, гонги и особенно там-там. Потому что они, благодаря своим поразительным свойствам, являются для меня чем-то вроде воплощения тайны, мечты, которые мы ищем повсюду, и особенно в музыке.

⁴ Мессиян цитирует авторский комментарий к «Трем маленьким литургиям Божественного присутствия» для фортепиано, воли Мартено, женского хора и оркестра. Durand, 1944.

О вере

Будучи католиком, верующим христианином, не приемля ни смерти, ни войны, я написал сочинение о Воскресении из мертвых, состоящее из пяти частей⁵. В каждой из частей комментируются библейские тексты, посвященные Воскресению и последующей жизни тел нетленных. Тут звучит тема в весьма мрачном регистре: тубы, саксофон, бас-тромбон, фагот, контрафагот – наиболее темные оркестровые тембры. Эта тема звучит словно из-под земли, из глубин. Она повторяется в шести оркестровых группах, и каждая нота темы сопровождается новыми созвучиями подобно новой расцветке. Так построено все сочинение. Это родственно идее витража, когда расцветка персонажей одновременно и символична, и ослепительна для глаз, а тысяча цветов сливается в е д и н ы й.

Я написал большое сочинение для органа, которое называется «Книга Святого Причастия»⁶. Оно выросло из идеи, что каждый момент в жизни Христа, каждое его таинство несет в себе особую благодать, она нисходит на нас в каждом причастии. Например, в праздник Пасхи, когда такой благодатью является Воскресение. Стремясь быть правдивым, я хотел выразить не только таинства жизни Христа, но и то, что его окружало: пейзажи, которые он мог видеть, птиц, которых мог слышать. Я видел места, где он готовил себя к жизни среди людей, пустыню в Иудее. Затем я посетил местности между Массадой и Мертвым морем. Там я слышал тех типичных для региона птиц, которые уже были во времена Христа и которых он должен был слышать. Я старался все это привнести в музыку ради правдоподобия.

Как верующего, католика, меня волнуют проблемы смерти и воскресения, проблемы вечности, времени и пространства. Будучи заключенным концлагеря, я даже написал квартет, посвященный этой теме, – «Квартет на конец Времени»⁷. Его название часто неверно толкуют: речь тут идет не об онтологическом времени, протекающем в пространстве, а о непреходящей вечности – именно Времени с заглавной буквы.

⁵ «Et exspecto resurrectionem mortuorum» («И чаю воскрешения мертвых») для деревянных и медных духовых и металлических ударных; в пяти частях. Leduc, 1964.

⁶ Leduc, 1984.

⁷ Durand, 1941.

Когда я был ребенком, в возрасте восьми лет, я играл все пьесы Шекспира, все роли в них. Сам делал декорации, костюмы и, как мог, сопровождал все это музыкальными импровизациями. У меня был один единственный зритель – мой брат. Как бы там ни было, это говорит о том, как сильно я любил театр; меня сформировал именно Шекспир. Странно, но это так.

В самом начале, в раннем детстве, еще до того как стать верующим, я любил сказки, и мне нравилось испытывать страх. Вот причина, по которой я любил Шекспира. Конечно, я ничего не понимал в ревности Отелло, в философии отчаяния Гамлета, в угрызениях совести Макбета. Все это было выше меня, я был слишком мал. Но там были колдуньи, призраки, эльфы, домовые, силфы – персонажи, которые устрашали меня. Это была одна непрерывная сказка. И любопытно: все это привело меня к музыке, позже – к музыкальному театру, но также и к христианской вере. Ведь это стремление к сказочной мечте, к необычайным, сверхъестественным вещам, наконец, к вещам сверхреальным – все это, как я понял, существует в христианской религии. Но только это не сказки, а п р а в д а .

У меня спрашивали, почему я выбрал св. Франциска⁸. Во-первых, я всегда восхищался им. Потому что среди всех святых он единственный, кто имеет наибольшее сходство с Христом. Но есть и личная причина: он разговаривал с птицами, а я – орнитолог. Так что, если хотите, он мой собрат и друг.

Меня упрекали: напоминали, что св. Франциск был беден, что бедность – одна из его наиболее характерных черт, а я, дескать, использовал очень насыщенную оркестровку, сложные ритмы, скомбинированные со сложными цветовыми комплексами. Все эти утрированные богатства, якобы, вступают в противоречие с образом св. Франциска.

Я отвечаю: св. Франциск был беден, совершенно беден, это правда. Но он хранил – и я этого всем вам желаю – он хранил в себе детскую восторженность. И был очарован той красотой, которая окружала его. Он был богат – солнцем, звездами, цветами; богат птицами, морем, деревьями – всем, что было вокруг него. А это огромное богатство.

⁸ О. Мессиаан – автор оперы «Святой Франциск Ассизский» (1983).

Из московских бесед*

Влияния

— Как повлияла на Вас музыкальная культура Греции?

— В Греции есть много культур — древняя, средневековая, новая. Мы не знаем музыки древних культур, а если знаем, то буквально чуть-чуть. Какие-то отдельные документы, оставшиеся на камне; например, нотный алфавит — сохранился надгробный камень, на котором написана поэма, там есть алфавитная нотация.

Когда-то я изучал фольклор и нашел множество всяких интересных вещей, к примеру, музыку, похожую на албанскую или болгарскую. Меня она очень заинтересовала, так как это музыка архаическая. Не знаю, что происходит в Греции сейчас, но в то время, когда цивилизация была еще не так распространена, эти районы избежали внешних влияний, в них сохранились древности. Я обнаружил некие связи этой музыки с той, что мы слышим на Сицилии, в Южной Италии; и это нормально, потому что когда-то там была греческая колония. Или, например, с музыкой Малой Азии, где были турки, а также с иранской музыкой. Я слышал в некоторых районах Ирана полифоническую музыку, которая исполнялась крестьянами на духовых инструментах. Я спросил: «Откуда взялась эта музыка?», потому что она совершенно не похожа на мусульманскую. И мне ответили: «О да, это очень старая музыка, которая пришла с доисламских времен». Она очень сильно напоминала греческую музыку, или южно-итальянскую, даже корсиканскую, потому что на Корсике тоже бытовала музыка, но вокальная. И даже была похожа на китайскую музыку — я слышал, например, как женский китайский хор пел нечто, очень напоминавшее все это. Тогда я понял, что древняя музыка шла из Китая и вот так прошла через все, до Европы. Про русскую музыку я просто ничего не знаю, потому что в советские времена у нас не

* Выдержки из бесед Я. Ксенакиса с М. Дубовым во время пребывания композитора в Москве, а также его высказывания на встречах с московской публикой (28, 29 ноября 1994 года). Расшифровка магнитофонной записи, компоновка, перевод и комментарии М. Дубова. Оpubл. в: Трибуна современной музыки. 2008. № 1 [7]. С. 12–17.

было никаких материалов. Я говорю именно о России в целом, а не о разных существующих в ней народностях.

Но я очень быстро оторвался от фольклора, потому что фольклор был везде, а я хотел делать нечто другое, мое собственное. К счастью, у меня не было педагога, который говорил бы: «Делай вот так, или я тебя выгоню». Это моя природа — делать по-другому, иначе нет никакого смысла жить.

— *Чем важен для Вас Варез?*

— Варез очень крупный музыкант, который работал в Нью-Йорке; очень быстро он стал там абсолютно изолированным от всех остальных. Я с ним не сотрудничал и уж тем более не был его учеником. Просто в 1958 году мы вместе делали оформление выставки: он написал шесть минут основной музыки, я — две минуты вступления. А еще я делал архитектурное оформление, и все вместе это было подписано Корбюзье.

— *Кто для Вас является авторитетным среди композиторов России сегодняшнего дня?*

— Я давно знаком с Денисовым¹. Есть еще женщина, которую я не очень хорошо знаю², еще Шнитке. Я знаю их имена, но очень плохо — их музыку. Должен сказать, что я очень редко хожу на концерты. У меня совсем нет времени, а еще я боюсь потерять творческую нить, что у меня в голове. Композитор должен быть абсолютно изолирован, как на необитаемом острове, чтобы для него существовала только его музыка. Если у него начинаются контакты с другими композиторами, дружественные или недружественные, тогда он пропал. Как и в любой профессии. Если философ будет слушать радио, он погиб. И то же для научных исследований.

— *Для Вас источником вдохновения никогда не являлась чья-либо музыка?*

— Вы абсолютно правильно поняли. Даже если я слышу музыку, которая мне нравится, стараюсь ее выбросить из головы, потому что иначе перестану быть чистым явлением. Если я слышу интересный фрагмент музыки другого композитора, то не буду тут же брать бума-

¹ По рассказам вдовы Яниса Ксенакиса, в последние годы жизни Эдисона Денисова они довольно часто встречались в Париже и дружески общались, но разговоры о музыке обычно не вели.

² Имеется в виду, очевидно, София Губайдулина.

гу и записывать, как это сделано. По моему мнению, это фундаментальная мысль, которую обязательно нужно донести до сознания молодых композиторов; это вообще вопрос очень важный этически. Посмотрите, например, в математике: если математик замечательный, он создает теорему, которой раньше не было; но если он не очень сильный, он ничего сделать не может.

Если композитор создает нечто действительно интересное, то чем новее и важнее найденная идея, тем больше времени требуется, чтобы публика начала ее понимать. Возникает вопрос: на какой, собственно, дистанции находится публика по отношению к молодым композиторам-авангардистам. В разных странах все совершенно по-разному, потому что есть два феномена «паузы»: во-первых, послевоенные изобретения в современной музыке были очень многочисленны; и вторая проблема в том, что средств массовой информации (которые существуют для того, чтобы распространять эту музыку) в нужный момент никогда нет. Телевидение и радио тормозят распространение авангардной музыки. И это не только в музыкальной области. Я, например, в Париже никогда по радио или по телевидению не вижу передач о новых изобретениях в науке. Их просто не существует. И поэтому я вынужден выписывать *Scientific American*, чтобы просто быть в курсе того, что вообще происходит, потому что там гораздо больше изобретений, чем в других странах. Есть немного во Франции, больше в Германии, так как немцы с американцами теснее контактируют, немного в Англии, но я никогда ничего не слышу о русских.

– *Мсье Ксенакис дистанцирует композицию как область музыкального творчества или как технологический вид профессии от области искусства и приближает ее в большей степени к области науки (поскольку искусство оперирует категориями вневременными и ему не обязательно что-то новое открывать ежесекундно, а наука движется вперед только с каждым новым открытием)?*

– У искусства и науки всегда одна и та же задача. Разные области искусства базируются на законах физики и математики. Например, мы возьмем музыку, в ней большую роль играют законы акустики. Это уже та область науки, на которую несчастные композиторы должны, к сожалению, обращать очень большое внимание. Поэтому и вам здесь необходимо сделать лабораторию по физическому исследованию акустики. Это очень активно осуществляется в американских университетах, но почему-то не в Европе.

Следующий важный момент: музыка всегда была очень близка к математике – это не я первый сказал, а Пифагор. Например, тетрахорды, которые были открыты в VI веке до нашей эры – абсолютно четкие арифметические подсчеты. Это существовало всегда, включая додекафонию, всегда был подсчет натуральных чисел, лестница полутонов. И математика имела такое воздействие на музыку не только из-за этой лестницы. И оркестровка, и полифония в послевоенный период находились под очень сильным воздействием всех этих расчетов. Например, Мессиян, который был моим учителем (что для меня большая честь). Он не был математиком, но у него очень сильный инстинкт в подобных вещах, потому что он был музыкантом. В выборе звуков он использовал принципы геометрии, например, инверсию. Конечно, он не первый начал это применять, но у него это – один из основных принципов. Или у него встречаются принципы, приближающиеся к элементарной математике. Он не пользовался этим в акустическом плане, потому что у него были потрясающие уши, и он настолько все чувствовал и слышал, что совершенно не нуждался в том, чтобы потом все это проверять расчетами.

Мы начинаем нашу практику с элементарных подсчетов звуковосотности, но потом, когда идем дальше и дальше, вторгаются уже законы акустики, и все это перемешивается. Наши уши устроены очень сложно, поэтому есть много вещей, которые безотчетно застревают в голове, и тогда мы начинаем идти в этом направлении. Я могу с вами поговорить о своем опыте, если это интересно.

В 50-е годы я слушал музыку Шёнберга, Веберна и других. Шёнберга я нашел слишком близким к XIX веку. Веберн показался мне слишком редкостным явлением, чтобы вызвать потрясение у слушателей. Пожалуй, все-таки, я предпочитал всегда Берга, находившегося между ними двумя. Я помню очень хорошо, что Герман Шерхен, который был моим близким другом и дирижировал моей музыкой в Германии, говорил: Веберн – слишком прозрачный, у него не хватает музыкальной ткани. И я не мог идти в данном направлении, меня это не интересовало. Когда я приехал из Греции в Париж и послушал эту музыку, мне пришло в голову, что, пожалуй, есть другое возможное направление, которое ближе всего к самой природе. Когда я говорю о природе, я имею в виду все окружающие нас явления. И для того, чтобы заниматься музыкой, совсем необязательно пройти сквозь этот узкий коридор классики, а нужно гораздо шире открыть музыку для всех явлений.

Например, форма облаков и их изменение по времени – это очень красиво. Или ветвление – совершенно экстраординарное явление. Оно существует в нашем мозгу, я не знаю почему, но существует. Вы же понимаете, что такое ветвление – когда есть ствол, потом отходят две ветки, потом их все больше и больше, и они тоньше и тоньше. И весь наш организм построен по такому же принципу – нервная система, кровообращение, и наш мозг устроен так же. Этот феномен, форма существует во всей природе. Если обратиться к планетной системе, системе галактик, увидишь то же самое. Это одна из фундаментальных структур. И современная физическая наука, биология не знают, как это объяснить. Здесь детерминизм и индетерминизм.

Еще пример – фрактальность³. Говорят, что во фрактальных изображениях существует организованный беспорядок, организованная случайность, а что такое, собственно, организованная случайность?

Или поговорим об атомной структуре. Все окружающее нас состоит из атомов. Но движение атомов, их перемещение – это как капельки дождя. Мы не чувствуем гравитации, а все капли капают. Момент падения дождевой капли есть изменение траектории. Подобным образом атомы формируют тот мир, в котором мы живем. И поэтому момент случайности в формировании окружающего нас мира всегда играл большую роль. Это очень важно, потому что до недавнего времени думали, будто все решает Бог, то есть чья-то воля. Почему-то представляли себе так, что какое-то одномоментное решение меняет ситуацию в ту или иную сторону. Как будто не существовало неизбежных условий для того, чтобы она сложилась...

О методах композиции

– Почему Вы назвали свой метод композиции *стохастическим*?

– Один швейцарец, который умер очень давно, Бернулли⁴, изучал теорию вероятностей. И он употреблял этот термин «*stochastique*», образованный от греческого слова «*stochos*» («цель»), потому что за-

³ Фрактальный (от лат. *fractus* – дробный, нецелый) – состоящий из фрагментов. Фрактальность – свойство реального мира, модель его описания, основанная на самоподобии на всех масштабных уровнях.

⁴ Бернулли – семья швейцарских ученых, выходцев из Голландии. Здесь имеется в виду Якоб (Жак) Бернулли старший (1654–1705) и его работа «Искусство предположений» («*Ars conjectandi*», опубл. 1713).

коны теории вероятностей отчасти похожи на процесс стрельбы из лука. Когда вы играете в чет-нечет, если монета симметрична, если она не подвергалась никаким воздействиям, то вы видите, что чет и нечет все время повторяются, и абсолютно невозможно предвидеть, что будет. Но если мы будем подсчитывать количество выпадений чета и нечета, то увидим, что есть стремление к соотношению 50% на 50%. И законы вероятностей позволяют получить довольно точные результаты в случае большого количества проб.

Надо сказать, что я начал делать подсчеты вероятностей в 50-е годы, когда все другие занимались додекафонией, серийными техниками и т. д. Но я, много смотрящий на облака (поскольку люблю это), я пытался для себя понять, каким образом капли дождя могут создавать определенную форму из больших скоплений. Потому что это аспект не только природы, но и человека и его движений.

Я вспоминаю фильм Эйзенштейна, где русские перемещаются для того, чтобы произвести революцию; не помню, как он называется⁵. У него это модель с большим количеством людей, каждый из них движется хаотически. Но музыканты его времени не обращали внимания на такие явления. Они не интересовались феноменом масс, то есть, как масса формируется, как она эволюционирует. А для меня это фундаментальный вопрос. Может быть, потому, что в молодые годы я учился в политехнической школе, был большевиком, то есть сопротивлялся. Я был против немцев, итальянцев, англичан и греков...

Итак, в свое время я делал музыку, целиком построенную на подсчетах теории вероятностей. И неважно, предназначалась ли она для оркестра или для маленьких составов. Но еще в этих пьесах были отрывки, не просчитанные с помощью таких методов, было действие, можно сказать, даже случайное. Я считаю, что эти проблемы должны осознаваться музыкантами (композиторами, исполнителями) интуитивно. Я возвращаюсь все к тому же – что хотел бы ввести в консерватории физику и математику. Но не надо, когда вы пишете какое-то произведение, акцентировать внимание на том, что «вот здесь я занимаюсь стохастическим методом, а вот здесь я не занимаюсь стохастическим методом». Это естественная часть формы.

⁵ Имеется в виду фильм «Броненосец Потемкин» (1925).

– *Ваша техника чужда сериальной. Есть у Вас какой-либо фундаментальный принцип организации мышления?*

– Я не отвергаю серийной техники и додекафонии, я просто считаю, что она – слишком маленькое, слишком узкое направление, и мне в нем тесно. Свою теорию я изложил в книге, изданной в Нью-Йорке на английском языке⁶. Люди, изобретшие серийные техники, сделали то, что уведило очень далеко от тональной системы, и в этом их важность. Потом появились эпигоны, взявшие эту теорию и сказавшие: «Вот это музыка, а все остальное ерунда».

– *Эволюционировали ли Ваши методы, происходили ли в них изменения?*

– Да, всегда. Иначе не может быть, они должны меняться. Здесь две стороны: если вы делаете интересную музыку в определенное время, а потом не меняетесь, но меняется мир – вашей музыке конец. Я стараюсь забыть свои прежние сочинения. Если мы ведем себя иначе, то попадаем в ловушку. Мы думаем, что правы в том, что делаем. Навсегда. Но на самом деле это совершенно не так, потому что композитор – живой человек, и в разные периоды своей жизни он совершенно по-разному чувствует, слышит, поэтому и музыка должна быть каждый раз абсолютно другая.

С одной стороны, жизнь меняется, но композитор тоже меняется в том направлении, которое не мог предвидеть, когда был молод. И когда это происходит, он должен абсолютно слиться с этим изменением, быть его частью. Я говорю не применительно к славе или успеху, потому что, в общем-то, иногда и успеха-то никакого нет. Говорю потому, что в натуре человека, определенной личности существует потребность к изменению, необходимость разных состояний. И нужно, чтобы он вытащил это из глубины себя, несмотря на культурные традиции и условия; человек должен видеть мир глазами ребенка.

– *Что менялось в Вашем творчестве?*

– Возможно, со временем вы становитесь более опытным и пишите не просто определенным методом как таковым, а используете его в качестве орудия, или инструмента. Стохастические методы могут быть введены в произведение при помощи формул, которые остаются либо сами по себе, либо иницируют еще что-то другое. Это сложно, лучше показать наглядно.

⁶ Xenakis I. Formalized music. New York, 1992.

– Одна и та же компьютерная программа могла служить Вам для создания разных сочинений. Меняли ли Вы в таких случаях что-нибудь в программе?

– Опять-таки, когда у вас есть такая программа, то это интересно, потому что ваша программа производит некую композицию; но когда вы хотите сделать с ней новое произведение, нужно ее видоизменить. В этом роль композитора.

– Программа для таких композиций, как «ST/48», «ST/10», «ST/4» не была идентичной?

– Она была почти одинаковой. Кажется, первой она была реализована для оркестра, а затем для струнного квартета. Мне было интересно сделать программу того же типа, но для меньшего количества инструментов.

– То есть, используя компьютер, для каждой композиции Вы писали программу заново?

– Да, но вы можете использовать целые части прежней программы <...>

– В чем, по-вашему, главная роль компьютера для музыки?

– Ну, важная вещь относительно компьютеров – как производить звуки, не являющиеся звуками оркестровых инструментов. Нужна другая традиция, отличающаяся от нынешней, когда используются синусоидальные волны, причем на низком уровне, конструируемые соответственно некой теории. Ведь можно получить гораздо более сложные вещи другим путем. Мы не знаем, что такое шум. Шум – это много шумов, и как их производить, и как комбинировать – это, я вам скажу, глубокий вопрос в компьютерной музыке.

– Знакомы ли Вы с разработками в нашей стране по созданию оптического синтезатора Евгения Мурзина (АНС)⁷?

– Нет.

– В Ваших сочинениях, существуют отдельно электронные источники звука и отдельно акустические. Это принципиально или просто не вставала задача их объединять, создавать гипер-инструменты или виртуальную реальность?

⁷ Аналог АНС – UPIC (полиагогическая информационная система СЕМАМу).

– Обращаясь к электроакустической музыке, нужно обладать особой манерой работы. В 50-е годы у меня были теории, и потом я очень хотел перейти к работе на компьютере. Я сделал программу, и с этой программой написал две или три пьесы для оркестра, для квартета и для малого ансамбля и даже для пленки и небольшого оркестра – «Analogique A» и «Analogique B»⁸. Потом, в 60-е годы, у меня появились новые музыкальные концепции, например, теория групп. Как ее выразить в музыке? Человек может работать много лет, но у него достаточно слабый мозг. Конечно, ничто нельзя сравнить с человеческим мозгом, но в некоторых моментах он уступает компьютеру; например, у нас недостаточно памяти, и потом скорость подсчета – мы не можем рассчитывать так быстро, как компьютер. Но изобрести новые идеи или структуры компьютеру как раз очень сложно, он не может этого сделать. Несмотря на все усилия, в общем, дело не очень продвинулось. Можно, конечно, играть с компьютером в шашки, но там очень простые комбинации. Например, русские шашки самые лучшие в этом смысле. По-моему, до сих пор еще ни одного человека машина в них не обыграла.

– *Возникали ли у Вас как архитектора-музыканта мысли создать какой-нибудь необыкновенный проект концертного зала?*

– Да, разумеется. Можно построить зал, где видны музыканты, либо такой, где они не видны, а можно вообще без зрительских рядов. Например, сконструировать такой зал, где стоят отдельные колонки, из каждой колонки льется своя музыка, а вы просто свободно перемещаетесь по нему. Я уже об этом говорил, у меня есть какая-то статья по данному поводу⁹.

– *Как Вы считаете, может ли человек научиться писать музыку, не имея классического образования, не зная классической музыки?*

– Да, да... В определенный момент вы говорите себе: «Стоп, хватит, и давай постараемся что-нибудь изобрести». Трудно понять, делаем ли мы действительно что-то новое и отличное от других. Каково положение композитора в обществе? Например, композитор пишет

⁸ Имеется в виду серия композиций ST (1962).

⁹ Этот вопрос затрагивается в разных работах Ксенакиса. Реализацией таких идей можно считать, в том числе, павильон Philips. Ксенакис предлагал также свой проект для парижского Cité de la Musique.

музыку, а затем либо он, либо кто-то другой организует исполнение, чтобы создать контакт между композитором и слушателем. Получается чуть ли не экзамен. Если публика говорит: «Браво, браво, это замечательно», то все думают: «А, да, это действительно хороший композитор». Если его освистывают, тогда люди говорят: «Да, ну, значит, это плохая музыка». В обоих случаях есть определенные перепады, потому что об одной и той же музыке часть публики говорит, что это хорошо, а другая – плохо. И поэтому композиторы, действительно находящиеся в авангарде, в какой-то момент уже не знают, с какой ноги танцевать и вообще, на каком свете они находятся по отношению к другим композиторам. Но такая ситуация существует во всех областях знания, также в математике и в физике. Например, есть сейчас в разных областях знания теории, которые абсолютно новы, но исключают друг друга. Например, теории о возникновении Вселенной.

Об исполнительстве

– Как строятся Ваши отношения с исполнителями? Многие из них признаются, что Ваша музыка очень сложна. Является ли сложность исполнения моментом принципиальным? Чего Вы требуете от исполнителя в принципе?

– Все новое всегда очень трудно. Если исполнитель говорит, что он как-то эволюционировал в процессе работы над сочинением, если ему удастся это делать и контролировать, то он находит, что это замечательно. Но у него всегда есть время отдать себе отчет – интересно это или нет. Нужно понять, что такое музыкант. Музыкант – человек, который адаптируется и меняется в зависимости от сочинения, которое исполняет, от его стиля. Он все время сам себя воспитывает, культивирует, меняет, и поэтому, если культура этого стиля ему подходит, он становится с ним одним целым. Немного сложнее с солистами. Есть исполнители, очень крупные, которые говорят: «Да, я потратил несколько лет на то, чтобы изучить это сочинение, но теперь я нахожу его потрясающим». А те, которые не доходят до этого уровня, – они мне просто ничего не говорят.

– Не считаете ли Вы, что такая повышенная способность к адаптации, которая, судя по Вашим высказываниям, является одним из основных критериев творческого развития, ведет к полной нивелировке личности, не отграничивающей себя ни от чего?

— Все зависит от того, насколько стиль подходит исполнителю, и если какой-то стиль ему подходит, он в нем адаптируется. В какой-то момент, естественно, каждый человек останавливается и ограничивает себя двумя-тремя стилями.

— *Каким инструментом владеет маэстро Ксенакис?*

— Немного фортепиано.

«О чем Ваша музыка?»

— *Один современный композитор сказал: «Чтобы добиться сейчас чего-либо крупного, надо прибегать к крайностям». Близок ли Вам подобный метод?*

— Я не стремлюсь к подобным крайностям. Мне надо, чтобы было интересно. Но то, что я делаю сейчас, — это же бомба по сравнению с композиторскими школами. Все относительно.

— *Что главное, какова основная идея, когда Вы начинаете писать — какая-либо звуковая идея, или математическая, или другая?*

— Иногда одно, иногда другое, иногда ничего... По-моему, вы должны быть очень независимы и свободны, потому что когда вы привязаны к уже имеющимся идеям, то заново воспроизводите ту же идею и те же звуковые феномены.

— *Насколько для Вас важно чисто эмоциональное восприятие Ваших произведений?*

— Нет отдельно мышления и эмоций. Все всегда вместе. Как вы думаете, Мондриан, который делал абстрактные картины, был эмоциональным или нет?

— *Какое место занимают в Вашем творчестве интуиция, воображение, момент «инсайта»?*

— Интуиция должна все время присутствовать, это проводник, иначе человек не существует. Человек — не счетная машина. Нужно, чтобы что-то его направляло. Поэтому я говорю: человек, создавший теорию множеств, обладал совершенно гениальной интуицией, и это его направляло. Интуиция — это принципиально.

— *Как бы Вы ответили на вопрос: «О чем Ваша музыка?»*

— Моя музыка обо всем и ни о чем. Нет ничего точного. Если она мне не скучна, интересна, то и вам тоже понравится.

– Существует мнение, что сейчас, в конце XX века, наблюдается общий кризис музыкальной культуры, кризис композиторских идей, они исчерпаны, все находится в ожидании прорыва к новому. Каково Ваше отношение к данной проблеме, проблеме кризиса? Существует ли он для Вас, согласны ли Вы с этим?

– Я бы сказал, сравнивая с 50-ми годами, с послевоенным временем, что молодежь того времени думала: будущее, путь современной музыки – это атональная, додекафонная композиция, но не тональная. Почти все так считали. Каждый шел своим путем, и каждый был все-таки более или менее под влиянием додекафонной музыки, но по-своему. И сегодня мы оказались, я бы не сказал, перед «какофонией»; но мы сейчас не в той ситуации, когда у всех есть какой-то проводник, основная идея, ведущая всех в определенном направлении. Поэтому у музыки сейчас, к тому же, нет настоящего контакта с публикой, которая хотела бы придти, послушать новые произведения.

Это правда, что сейчас очень большая свобода в композиции, можно изобрести что угодно, но почему-то ничего не изобретают. В этом и проблема. Это как в политике – разваливается огромная Восточная империя, и американцы не знают, что с этим делать. Есть кое-что хорошее, например, что возвращается вера в Бога. Но все начинают обращаться к буддизму, христианству и куда попало, и нет больше какой-то универсальной веры. Вы согласны?

Кризис сериальной музыки*

Подведем итоги достижениям Шёнберга, Берга и Веберна.

а) Материал серийной музыки отождествляется с тремя компонентами звука: высотой, интенсивностью, тембром.

б) Высота доминирует над остальными компонентами, которые играют лишь второстепенную и произвольную роль.

в) Длительности организованы еще менее и появляются только в своем традиционном виде.

г) Усилия по организации направлены единственно на высоты и выражаются в линейном (последовательном) расположении двенадцати звуков.

д) Линейная полифония ренессансного типа, вне контроля гармонии, образует канву, по которой вырабатывается форма. Форма, в конечном счете, есть не что иное, как совокупность многолинейных «манипуляций» основной серии.

е) Количественная и геометрическая стороны становятся, начиная с [новой] венской школы, преобладающими в музыке.

Однако Мессиаан своими упорными изысканиями в области ритма возродит и вернет на почетное место длительность, этого бедного родственника серийной музыки.

Одновременно с этим Мессиаан делал далеко идущие выводы из серийной музыки и совершал гениальный переход к организации всех компонентов звука.

В действительности, уже в 1942 году он обучал своих учеников С. Нигга, П. Булеза и Ж.-Л. Мартине серийной музыке и советовал им писать сериальные работы не только с высотными сериями, но и с сериями интенсивностей, тембров и длительностей. Но лишь в 1949 году он осуществил свою плодотворную идею в «Ладе длительностей и интенсивностей» для фортепиано. Тотчас же все молодые, как в ослеплении, бросились сочинять имитации или парафразы этого произведения.

* *Xenakis I. La crise de la musique sérielle // Kéleütha. Ecrits. Paris, 1994. P. 41–42. Впервые напечатано в Gravesaner Blätter n° 1, 1955. Перевод с французского М. Дубова.*

Фактически в течение четверти века была построена звуковая пирамида, вершина которой оказалась занятой мессиановским синтезом.

Овладеть миром звука через анализ его компонентов и их синтез. Вот лозунг всех флангов так называемого авангарда. Буйство декомпозиции звука, переплетения его компонентов, и вновь – рекомпозиции.

Нынешняя музыка находится под знаком Рационализма. Говоря «разум», подразумевают количественный расчет. Действительно, как мы констатировали выше, это усилие по разумному овладению миром звука приводит к итогу, имеющему количественный и геометрический характер.

С другой стороны, электромагнитные и электронные устройства открыли поле возможностей, устраняющих препятствия технического порядка – такие, как набор тембров классического оркестра или виртуозные способности исполнителей. Отныне все или почти все позволено композитору-сериалисту. Комбинации неслыханных тембров, бесконечно малые и большие длительности, всецело упорядоченные интенсивности, абсолютная континуальность или прерывистость движения. Но именно поэтому сериальная система оказалась в неудобном положении. Кажется, тотальный синтез Мессиана поставил финальную точку в ее эволюции. За годы, прошедшие с тех пор, отдельные усовершенствования не пробили брешь в этом тупике. Кризис сериальной музыки налицо.

В самом деле, сериальная система поставлена под вопрос в своих двух основаниях, которые содержат в зародыше собственную деструкцию и самопреодоление. Эти основания:

а) серия;

б) полифоническая структура.

Серия (любой природы) ведет свое начало от линейного аспекта мышления. Она представляет собой цепочку из конечного числа объектов. Имеется объект и имеется конечное число, поскольку есть темперированное фортепиано с 12-ю тонами (не считая октавных дублирований). В электронике было бы абсурдным мыслить высотными квантами. Почему 12, а не 13 или n -ное количество тонов? Почему не непрерывный спектр высот? спектр тембров? спектр интенсивностей и длительностей? Но оставим в стороне вопрос континуальности (она, впрочем, вскоре для музыкальной науки будет чем-то, соответствующим волнообразному состоянию корпускулярно-волновой материи) и вернемся к аспекту прерывистости звукового диапазона,

фундаментальному аспекту человеческих ощущений (логарифмические или арифметические законы сравнительной восприимчивости высот, интенсивностей, длительностей).

Итак, представим, для простоты, геометрическую прогрессию высот (или какого-либо другого компонента звука), состоящую из n членов. Порядок n членов может меняться. В классической серии выбор расположения 12 тонов был более или менее произвольным, но постоянным для данного произведения (оригинальный вид серии). С 12-ю членами количество возможных пермутаций равно n факториал ($n! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \dots n$). Строгая логичность, основанная на комбинаторном исчислении и на отправных условиях, может дать музыкальное применение этим n объектам (высот или других компонентов).

Комбинаторное исчисление есть всего лишь обобщение сериального принципа. В зачатке оно обнаруживается в выборе оригинального расположения 12-ти тонов. Мессиян также его предчувствовал в «интерверсиях» 12-ти тонов и их длительностей в «Огненном острове II».

Линейная полифония уничтожает себя присущей ей сложностью; в действительности слышится не что иное, как масса нот в разных регистрах. Громадная сложность мешает слушателям следовать за переплетением линий и дает как макроскопический эффект иррациональное и случайное рассеивание звуков на всем протяжении звукового спектра. Следовательно, имеется противоречие между линейно-полифонической системой и слышимым результатом, представляющим собой внешнюю поверхность, массу.

Это противоречие, присущее полифонии, исчезнет, когда независимость звуков станет тотальной. В самом деле, не будут более действовать линейные комбинации и их полифонические наложения, в расчет будет приниматься среднее статистическое изолированных состояний и трансформаций компонентов в данный момент времени. Макроскопический эффект тогда может контролироваться посредством движений n объектов, выбранных нами. Результатом является введение понятия вероятности, которое предполагает, впрочем, в данном конкретном случае, комбинаторный расчет.

Вот, в двух словах, возможный выход из «линейной категории» музыкального мышления. Варез инстинктивно, отталкиваясь от чуждой сериализму эстетической концепции, в «Интегралах»,

«Ионизации» и «Пустынях» применил массы ритмов и тембров, а также интенсивностей.

Но музыка имела и будет иметь всегда, в своей сущности, чувственный аспект. Возможно ли представить музыкальную идею без вещественной поддержки? Мессиян утверждает, что да! Но, в таком случае, не будет ли это скорее неким видом индуктивной или демонстративной логики? видом абстрактной системы или философии искусства? Эта последняя гипотеза искусства без материализации есть софизм, абсурд.

Чтобы определить музыкальное чувство, следовало бы вернуться к простым понятиям чувства, сообщениям-сигналам этих чувств и мысленным проводникам этих сигналов. Значит, отправной и конечной точкой является человек. Музыка, будучи сообщением (материальным проводником) между природой и человеком, или между самими людьми, должна быть способна говорить согласно всей гамме человеческого восприятия и мышления.

Более того, человек всегда будет любить петь, поскольку имеет голос, и танцевать, поскольку имеет свободное тело. Демонстрацией этого является необычайная экспансия джаза, с его мощными танцевальными ритмами и брутальными мелодиями, которые контрастируют с вялостью легкой или фольклорной музыки. Нужно установить постоянный ток между биологической природой человека и мыслительными построениями, иначе абстрактные последствия нынешней музыки рискуют затеряться в стерильной пустыне.

Интервал и время*

При изучении того, что такое звук, существуют два основополагающих подхода: физический и музыкальный. В физическом смысле звуки представляются в виде периодических колебаний среды. Здесь обнаруживается следующее: то, что мы имеем обыкновенные называть в музыке «тоном», состоит из множества элементов. Если быть точным, то это – *со-звук*¹, сумма множества колебаний, которые определяют этот «тон» вследствие ряда условий акустического свойства. Чистый звук, не сопровождаемый различного свойства призвуками, в физической акустике изображается в виде синусоиды. Мы называем его – синус-тон. В природе, строго говоря, не бывает чистых тонов вышеописанного типа.

Музыкальный образ звука, напротив, есть нечто гораздо большее, нежели сумма колебаний и связанных с ними физических процессов. В самых общих чертах мы различаем звуки прежде всего по их высоте, длительности, громкости и тембру. Один из наиболее примечательных слуховых феноменов состоит в том, что мы способны воспринимать расстояние между различными тонами – интервал. С его помощью возникает обширная система отношений, которая приводит существование звуков в первоначальный единый порядок. В нем-то и заключается, прежде всего, значение интервала. Интервал знаком нам, собственно, в двух своих формах, различающихся по времени: как последовательность тонов друг за другом или как одновременное звучание нескольких тонов, при котором, что нужно помнить, звук в вышеназванном акустическом смысле является опять-таки «многозвучием» (обертоны, комбинации тонов и прочее). Так что уже при восприятии одного-единственного

* *Zimmermann B. A. Intervall und Zeit (1957) // Zimmermann B. A. Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk. Mainz. 1974. S. 11–37. Опубл. в: Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 171–173. Перевод с немецкого и комментарии А. Сафронова.*

¹ Именно так – созвук – принято переводить на русский в подобном «акустическо-обертоновом» контексте нем. *Klang* (см. дореволюционные издания трудов Г. Римана в переводе Ю. Энгеля).

музыкального звука возникает целый комплекс интервальных отношений. Интервал воспринимается как по вертикали, так и по горизонтали. Все это возможно лишь во времени. Значение времени как основной формы восприятия интервала и музыки вообще становится здесь особенно ясным.

Сообразно возможности спроецировать интервал как на вертикаль, так и на горизонталь, время – вследствие элементарной связи интервала и времени – оказывается проецируемым в обе стороны. Таким образом, мы воспринимаем «со-звук» как последовательность тонов друг за другом без смещения во времени [im Zeitabstand Null], а ряд звуков, идущих один за другим, – как рассредоточенную «одновременность»: взаимозаменяемость музыкальных величин, идентичность того, что кажется различным.

С этой точки зрения понятие единства времени как представление о единстве настоящего, прошлого и будущего (в том смысле, как его обосновывал Августин в природе человеческой души, которая в едином духовном саморасширении преодолевает быстротечное мгновение, соединяя прошлое и будущее в единое «постоянное настоящее») – идея же столь современная, сколь и древняя – приобретает новую перспективу в музыке как в «искусстве времени», как в искусстве временного порядка внутри «постоянного настоящего» всеохватной основополагающей музыкальной структуры, которую мы и должны установить в качестве упорядочивающего принципа всех взаимоотношений в музыкальном сочинении. Эта идея «постоянного настоящего», господствующая в современной литературе в той же степени, как и в современной живописи, находит у Эзры Паунда² следующее выражение: «Утро разворачивается над Иерусалимом, в то время как полночь окутывает Геркулесовы столпы. Все эпохи – в настоящем, <...> будущее проявляется в сознании лишь немногих <...> это относится прежде всего к литературе, где истинное время – независимо от кажущегося, и многие умершие являются современниками наших внуков».

² Паунд (Pound) Эзра Уэстон Лумис (1885–1972) – американский поэт, историк и теоретик искусства. Изучал средневековую романскую поэзию; переводил поэзию Китая и Японии. Один из теоретиков имажинизма, соединяющего в себе философию интуитивизма и символизма. Основное сочинение Паунда – эпическая поэма «Песни» («Cantos», 1917–1968, не окончена).

Музыка определяется в значительной степени через упорядоченное течение времени, в котором она проявляет себя и в которое она включена. Вместе с тем, в этом заключается глубочайшая антиномия, так как в силу высочайшей организации времени оно преодолевается и приходит к порядку, создающему видимость вневременного. «Истинное» время (в понимании Эзры Паунда) становится истинным в музыке только благодаря упорядоченному ходу «кажущегося» времени. В этом случае возникает необходимость отличать музыкальное понятие времени от философского.

С философской точки зрения время представляется прежде всего неповторимым, необратимым, целенаправленным временем бытия и постоянства. Как мера движения, у Платона и Аристотеля время связано с изменениями в материальном мире и содержит, таким образом, пространственно ориентированную идею объективного времени, которое объясняется наглядно непрерывным рядом временных точек. По Лейбницу и Ньютону, объективное время абсолютно реально, по аналогии с пространством. В противоположность механистически-рационалистическому представлению о времени как о внешне измеримой величине, начиная с Бергсона, мы встречаемся с понятием внутреннего и подлинного времени, времени чистого движения, течения и дления, – представление, которым европейское мышление увлекается снова и снова еще со времен Гераклита. Подвижное и непостоянное, вечный поток – таковым было представление, которому следовал не менее других и Лейбниц, и как «несовременное суждение звучат его слова: «Tous les corps sont dans un flux perpétuel comme des rivières»³.

Гуссерль развил ставшую позднее столь важной мысль о проявлении времени в музыке – о внутреннем переживаемом сознании [das innere Erlebnisbewußtsein], отличающемся от космически измеримого времени, как о единой форме всех ощущений в потоке переживаний. (Это отличие, описанное в настоящее время как «действительное» и «переживаемое» время, приобретает все большее значение при рассмотрении музыкальных форм восприятия в их отношении ко времени. Идеи о возможностях структурного охвата так называемого «переживаемого времени» и связанных с ним факторов неопределенности в отношении образа действий переживающего,

³ «Все предметы находятся в вечном потоке, словно реки» (франц.).

то есть слушателя, уже были высказаны молодыми композиторами в исследованиях музыки Веберна, так что ссылки на это будет здесь вполне достаточно⁴.) Временность, историчность как сущность человеческого бытия, неповторяемость принимаемых решений, свобода, устремленная в будущее, являются с тех пор (начиная, прежде всего, с Хайдеггера) определяющими для понимания времени в современной философии. Обзор эволюции философского понимания времени мы сводим здесь, конечно же, лишь к наиболее важным моментам.

Обобщая, можно сказать, что интервал и время представляют собой, следовательно, не то, что приписывается звукам в качестве их «объективного» определения. В гораздо большей степени интервал и время есть (применяя кантовские категории) априорная форма созерцания предмета, а именно – его внутреннего смысла. С ее помощью чувственная субстанция (то есть слух) приходит к некоему первоначальному порядку, и только так становится возможным восприятие музыки в узком смысле.

Как проявляется время в музыке? Прежде всего, как объективное время в виде измеримых физических величин. Отрезки времени, которые требуются для исполнения музыкального произведения, мы называем «действительным временем». В своем разрывании это время не является, однако, неизменной величиной (в том смысле, что при любой интерпретации остается одинаковым). Другими словами: в результате постоянно изменяющихся условий исполнения музыки изменяется, хотя большей частью и незначительно, продолжительность звучания конкретного сочинения, в то время как пропорции всех метрических и ритмических, то есть – временных, связей внутри данного сочинения, при меняющемся действительном времени остаются без изменений. Таким образом, время в музыкальном произведении упорядочено двояким образом: с одной стороны, с помощью выбора определенной действительной меры време-

⁴ Под «молодыми композиторами» подразумевается первое поколение послевоенного авангарда – П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Х. В. Хенце и др. Вместе с Циммерманом они принимали участие в самых ранних Дармштадтских семинарах новой музыки, где большое значение придавалось, в частности, изучению творчества Веберна. Вероятно, имеется в виду также сборник: *Die Reihe 2: Anton Webern. Dokumente <...> Analysen.* Wien; Zürich; London: Universal Edition, 1955.

ни — музыкального темпа; с другой стороны, с помощью выбора определенной в н у т р е н н е й меры времени — упорядоченного принципа соотношений интервала и времени. «Внутренняя», как и «действительная», меры определяются внутренним музыкальным сознанием времени, которое приобретает в этом смысле регулирующее значение для восприятия и переживания времени в музыке. В этом аспекте понятия темпа как категории музыкального движения, недостаточно. Полное совпадение между внутренним и действительным временем возможно лишь в музыке, которая так упорядочивает время во внутреннем сознании, что отличия между внутренней и действительной мерами времени снимаются, причем все музыкальные отношения закрепляются в основополагающей, объединяющей структуре. Таким образом, одновременное и рассредоточенное, метры, ритмы и расстояния вступлений становятся разворачиванием единого: установленной для данного произведения пропорции интервала и времени.

Какого же рода тот порядок, что ставит музыку между человеком и временем? В самом общем плане — это порядок движения, который особым образом доводит до сознания феномен времени [Zeitlichkeit] и включает человека в процесс внутреннего переживания упорядоченного времени; который, будучи связанным с основными формами человеческого опыта вообще, достигает глубочайших областей человеческих переживаний; который охватывает человека во всей его сути и, по ту сторону временного процесса в музыке, доносит до его сознания время как всеохватное единство.

Будущее оперы*

**Некоторые размышления о необходимости
нового понимания оперы как театра будущего**

Принято считать, что в «Воццке» Альбана Берга впервые определяется тип оперы как абсолютный музыкальный театр. Это верно лишь отчасти. При более точном рассмотрении оказывается, что Вагнер в своем «Тристане», которого с полным правом можно считать отправной точкой явления, известного под именем «новой музыки» (и в этом качестве, уже значительно позднее, снискавшего неудовольствие множества современников – хотя в свое время этим произведением Вагнера они были не настолько возмущены), – что Вагнер, несомненно, прежде всего в «Тристане» заложил в основу оперы принципы абсолютной музыки, так что по форме это сочинение можно назвать безмерно разросшейся трехчастной вокальной симфонией.

Если оставить в стороне оперы Моцарта (которые в истории жанра занимают совершенно необычное, ни с чем не сравнимое и недосягаемое положение), то самое позднее в «Тристане» стало очевидным: в той мере, в какой драматическое действие способно соединяться с формами абсолютной музыки, оно само по себе способно достичь сильнейшего воздействия и полнейшего выражения. В этом смысле Берг реализовал в своем «Воццке», назвав прямо по имени, то, что уже продемонстрировал Вагнер: формы абсолютной музыки применительно к опере – правда, с той существенной разницей, что Берг использует стилистические и композиционные средства так называемой «венской школы»¹. С некоторым преувеличением, «Воццка» и «Моисей и Аарона» можно назвать последними отголосками

* Zimmermann B. A. Zukunft der Oper (1965) // Zimmermann B. A. Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk. Mainz, 1974. S. 38–46. Опубл. в: Музыкальная академия. 1996. № 2. С. 173–177. Перевод с немецкого и комментарии А. Сафронова.

¹ Или «нововенской», согласно принятому у нас наименованию (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн и др.).

музыкальной драмы вагнеровского типа (если отрешиться от их уникального значения как образцов современной оперы).

Как сумел доказать Луиджи Даллапиккола, Верди в своих произведениях тоже использовал формы абсолютной музыки: факт, заслуживающий особого внимания ввиду того, что различия между двумя гигантами музыкального театра XIX века подчеркиваются не всегда справедливо, в ущерб сближающим их моментам.

Если упомянуть теперь Штрауса, то не столько из-за его роли последователя Вагнера, сколько из-за одного произведения, которое по своей форме примечательным образом выделяется из этого ряда: я имею в виду «Ариадну на Наксосе». В этом произведении Штраус (или, может быть, Гуго фон Гофмансталь?) предвосхитил в опере явление, которое в литературе получило позднее название «театр абсурда» и нашло свой замечательный прообраз в «Короле Убю» Жарри². Однако бесцеремонность, с которой Штраус устранял все то, что выходило за пределы характерной для него стилистики, помешала ему сделать следующий шаг: от идеи одновременного использования совершенно различных оперных жанров (весьма смелой для того времени) к абсолютному их взаимопроникновению в одновременности. (Исключение составляет, пожалуй, лишь вступление к опере.) В этом сочинении Штраус, по странному стечению обстоятельств, показал одну из примечательнейших возможностей выхода за пределы вагнеровской музыкальной драмы – возможность, которая, однако же, так и не стала импульсом для последующего плодотворного развития этих идей в плане формы.

Новое мышление в области формы объявилось совершенно с другой стороны – и опять в виде «смешанной формы»: я имею в виду «Мученичество Святого Себастьяна» Дебюсси. Это произведение можно назвать, пожалуй, самой трагической неудачей в истории музыкального театра – так как в либретто Габриэля д'Аннунцио из-за недостаточно разработанной драматургии времени оказалась упущенной возможность создать форму нового типа; это произведение остается лишь эпизодом, во всяком случае, на первых порах. При-

² Гротескная кукольная драма «Король Убю» (1894) французского поэта, прозаика и драматурга Альфреда Жарри (Jarry) была знаковым явлением европейского театра начала XX века.

ходится только удивляться, что для гения Дебюсси не показалась достойной продолжения упомянутая возможность размежеваться с Вагнером еще более решительно, чем он это сделал в «Пеллеасе и Мелизанде». Таким образом, «Ариадна» и «Мученичество Святого Себастьяна» оказываются на положении аутсайдеров: их выход за узкие рамки оперы, и даже музыкального театра вообще, имеет большое значение (в каком отношении – увидим дальше).

Если вспомнить, что опера создавалась с единственной целью возродить античную трагедию (в том смысле, как ее тогда понимали), то надо сказать, что очень скоро это в высшей степени своеобразное изобретение ушло далеко от своих истоков. Хотя мы даже сегодня до конца не знаем, как ставилась античная трагедия, все же известно, что она подразумевала взаимодействие архитектуры, поэзии, музыки, танца и жеста, и в глубинной своей основе имела религиозную природу и религиозное происхождение. «Аттическая трагедия», о которой здесь идет речь, была ритуалом во славу бога Диониса – и это очень существенно. Тот, кто ищет примерный аналог греческой трагедии в Новом времени, может не сомневаться, что таковыми по роду своему и значению являются *autos sacramentales*³ Педро Кальдерона де ла Барка, которые в своем первейшем, всеобъемлющем значении также были составной частью религиозного празднества – в данном случае, торжества Евхаристии на празднике Тела Христова. И здесь тоже бросается в глаза взаимодействие различных форм представления: поэзии, музыки, танца, жеста и пространства.

(Если я здесь и выражаю свое сожаление, что в наше время влияние Кальдерона до такой степени ослабло, то тем самым надеюсь не дать неуместного выхода близкому мне по духу рейнскому католицизму. Признавая, и не раз, в качестве объяснения существующего положения огромное воздействие могучего феномена Шекспира, я все-таки надеюсь в дальнейшем достаточно убедительно показать, сколь важно для меня, чтобы творчество Кальдерона все же получило достойную оценку.)

³ Священные действа (исп., порт.) – род религиозно-аллегорических одноактных драматических представлений в Испании и Португалии (2-я половина XIII – XVIII века).

Относительно исходного момента в развитии оперы, пожалуй, можно без преувеличения сказать, что музыкально-драматические произведения Моцарта принадлежат, безусловно, к самой волнующей главе в истории человеческого духа в целом. Если кому-то угодно считать «Божественную комедию» («*Divina commedia*») Данте Алигьери величайшим литературным событием, то триаду, состоящую из «Свадьбы Фигаро», «Дон Жуана» и «Волшебной флейты» следует провозгласить типичной «*Commedia umana*»⁴, событием не меньшего значения. То, что выражено в ней в окончательном и наичистейшем музыкальном смысле, определяется ни чем иным, как собственно музыкально-драматической формой трех этих произведений. Итак, двести лет спустя после создания оперы как «*dramma per musica*», она достигает такого совершенства (как форма и как образ), что любое дальнейшее развитие, исходя из прежнего, более невозможно и совершенно немыслимо – мимо этого уже нельзя пройти.

Здесь неуместно подробно останавливаться на том, что происходило после Моцарта: «театр пения» (представленный в наиболее чистом виде итальянской оперой), «национальная опера» (с особой ролью Мусоргского, Яначека и др.), «большая опера» (представленная, прежде всего, оперой французской) и множество других видов оперной продукции, варьировавших, по существу, тип «театра пения». Можно вспомнить, что гениям Вагнера и Верди было суждено придать музыкальной драме импульсы, о которых уже отчасти шла речь и которые, как бы ни были различны их истоки, привели в конце концов к более или менее одинаковым результатам: к драматическому началу, связанному с формами абсолютной музыки.

В первую очередь, за вагнеровским *Gesamtkunstwerk*⁵ остается право считаться решительным шагом в отходе от «оперы»; и очень

⁴ «Человеческая комедия» (итал.). Название дано как антитеза наименованию знаменитой поэтической трилогии Данте, установившемуся уже после смерти автора (оригинальное название – «*Commedia*») и подчеркивающему религиозно-аллегорический круг ее тем и образов.

⁵ «Синтетическое произведение искусства» (нем.) – понятие, введенное Вагнером для жанрового обозначения как собственного творчества, так и «искусства будущего», теоретиком и идеологом которого он выступал в своем зрелом творчестве.

показательно то, что Вагнер, как мне представляется, совершенно особенным образом привлекая мифологическое начало, пытался (в известном смысле, обходным путем) овладеть религиозной стихией (и действительно, без учета этого глубинного измерения воздействие вагнеровских произведений невозможно ни постичь, ни объяснить до конца). И разве нельзя сравнить воплощенные им судьбы богов и героев с историями богов и героев античности – истории страданий (словно пассионы), мифические параллели бытию, вышедшие далеко за пределы того, что в виде «мифологического декора» было и осталось плодом усилий по возрождению античности и имело, таким образом, сугубо второстепенное значение? Не отразилась ли в понятии «Gesamtkunstwerk» (помимо всех возможностей его толкования и связанных с этим недоразумений) попытка охватить музыкальным театром нечто большее, чем то, что было связано непосредственно лишь с музыкой?

Пожалуй, нам следует воспринимать серьезнее, чем просто позу байрейтского мастера, то, что он считает себя прежде всего поэтом, а потом уже композитором, и требует для своих опер особого Дома для торжественных представлений [Festspielhaus] – и создает его. Здесь, по-моему, уже намечается понимание театра как широкоохватного явления, значение которого более нельзя игнорировать.

К каким заключениям можно прийти после всего вышесказанного, обращаясь теперь к новой опере – опере сегодняшнего дня? Каковы ее запросы? Ответ содержится в одной лишь фразе: опера как тотальный театр!

Своеобразная ситуация, в которой находится наш сегодняшний театр (особенно в Германии), приводит к тому, что о вещах, которые требуются уже сегодня, можно говорить лишь как о перспективах на будущее. В отношении оперы речь должна идти о театре, под которым я понимаю сосредоточение всех театральных средств и ресурсов в одном специально для этой цели созданном месте с целью коммуникации. Иными словами: архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, записывающая техника и звуковая аппаратура, электронная музыка, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения соединяются друг с другом в феномене плюралистической оперы.

Какие выводы отсюда следуют?

Если приступить, таким образом, к созданию плюралистической оперы, то условия для этого кажутся мне подходящими именно в наши дни – обширная исследовательская работа, которая ведется в последние годы во всех областях музыки и театра, открывает средства столь примечательные и многообразные, что мыслящему и рационально планирующему духу композитора (как и, прежде всего, его фантазии) остается «всего лишь» поставить эти средства себе на службу. Несколько мощных шагов! Направление, в котором эти шаги нужно сделать, намечено уже столь ясно (по крайней мере, после моих «Солдат»), что по этому поводу не должно оставаться никаких сомнений.

Обращает, однако, на себя внимание то обстоятельство, что сегодняшнее представление о «современной» опере – очень нечеткое, так как до сих пор оно никогда не формулировалось – развивается в совершенно другом направлении; поэтому неудивительно, что «эхо» из той области [представленной оперой Циммермана «Солдаты». – А. С.] остается «эхом». Чрезмерный шум, поднятый в известных авангардных кругах вокруг понятия «нового» (когда это заезженное слово твердят часто сверх всякой разумной меры), окончательно, как мне кажется, замутил перспективу того, что действительно необходимо в первую очередь, а именно: полная концентрация и духовная координация на новом, созданном за последнее время. Хотя исследования и открытия новых технических средств важны для развития нового стиля, но, ограничившись лишь этим, решительно ничего не добьешься. (Следовало бы раз и навсегда отказаться от «патентоведческого» – не могу назвать это иначе – мышления, порождающего стилистическую ипохондрию, которая противостоит всякой настоящей интуиции и, безусловно, является результатом переоценки столь поспешно запатентованных приемчиков – задачи лежат глубже.) При создании новой оперы важным вопросом, конечно, станет координация многообразных жанров искусства. Именно здесь следует прежде всего разрешать проблемы.

Создавая «Солдат», я попытался сделать решительные шаги в этом направлении; можно вспомнить, что в некоторых сценах моей оперы идеям создания плюралистической формы музыкального театра служат речь, пение, крики, шепот, джаз, грегорианика, танец, кино и весь современный «технический театр», который, по счастью, уже сегодня находится в нашем распоряжении. Иерархия отдельных видов искусства при сотворении [Komposition] новой формы – это

вопрос уже структурного мышления каждого конкретного композитора; иерархия при интеграции всех средств, кажущихся даже сегодня столь разноплановыми, но объединяющихся, тем не менее, в категории времени (как важнейшей категории абсолютно всех ощущений).

Однако при реализации новой формы плюралистической оперы, уже после иерархического упорядочивания отдельных театральных жанров, встает следующий вопрос: как же все это сводится, попросту говоря, под одну крышу?

Для этого существуют, по-моему, две возможности: первая – если исполнением будет руководить человек, обладающий безграничными возможностями и сознающий свою духовную ответственность, генерал-интендант в лучшем смысле этого слова; вторая – организация целой группы равноправных экспертов в различных областях искусства, которые вырабатывают режиссерское решение сообразно требованиям данного произведения.

Что касается собственно исполнителей, то нужно создать целый образовательный центр, где путем дальнейшего обучения по специальностям, без которых нельзя справиться с разнообразными задачами новой оперы, закладываются основы для создания необходимых учебных предметов. (Так, в распоряжении подобного центра наряду с «чистыми» певцами должны находиться специалисты, которые могут и петь, и говорить, и танцевать, и исполнять любые акробатические фигуры; наряду с «чистыми» декламаторами должны быть также способные не только говорить, но и петь, танцевать и т. д. В общем, помимо «чистых» специалистов должны привлекаться и такие, которые в состоянии комбинировать свою основную специальность с любой другой.) Сцена в кафе из второго действия «Солдат» выдвигает множество задач такого рода. Особо следует упомянуть акробатику, которая играет столь важную роль в *commedia dell'arte*, китайской опере, театре Мейерхольда (если привести лишь несколько примеров). А сколь скромная роль отводилась субреткам и буффонам, которые все еще столь малоподвижны!

Не вызывает сомнения, что из-за непомерно большого значения придаваемого по сей день в сценических учебных заведениях «репертуарным» пьесам, пропадает драгоценное время для подготовки к новым требованиям. Никто не отрицает, что начинающий капельмейстер, намеренный работать в театре, должен овладеть классическим оперным

репертуаром. Но сколько иронии в том, что юный адепт дирижерской палочки, завладев, наконец, ею и оказавшись в главнейшей для себя среде – например, предполагающей интерпретацию современной балетной партитуры – обнаруживает полную неготовность к этому. С молодым певцом дело обстоит точно так же: задачи по разучиванию новой оперы обрушатся прежде всего на него, поскольку у «оперной звезды», вечно находящейся в разъездах, вообще не остается времени для работы над чем-то новым; спрос на «звезду фестивалей» столь велик, что вынуждает с головой погружаться в однобокую «погоню за рекордами».

Однако во многих случаях счастливым для новых оперных произведений обстоятельством и мудрым распоряжением судьбы оказывается то, что молодой певец, еще не обремененный чрезмерными требованиями в работе над репертуаром, может направить свои силы на решение задачи, дающей возможность для собственной интерпретации. (Не то чтобы я хотел этим высказаться против тех «породистых» постановок, которые принято считать «звездными» и которые, с позволения сказать, очень скучны – например, постановки опер Моцарта, которые меньше всего заслуживают, чтобы их положили под стекло на музейной витрине.)

Итак (если остановиться на упомянутом примере с постановками Моцарта), в нынешнем театре создается практика, когда текущему спектаклю отдается несравнимо больше репетиционного времени, чем произведениям новой музыки, – ведь он игрался уже тысячи раз и, естественно, должен присутствовать в репертуаре. Решить все эти проблемы можно лишь при таком положении, когда каждый конкретный театр выполняет свою определенную функцию: в одном из них исполняется исключительно итальянская опера, в другом – только старинные оперы с использованием старинных инструментов, в третьем – одни «большие оперы» и т. д.

Театр, обратившийся к исполнению плюралистической оперы, должен, в силу необходимости, быть по-особому устроен, исключив репертуарно-абонементную практику; но из этого вовсе не следует, будто новый театр (далее речь пойдет и о его архитектурном облике) не может или не должен создавать образцовые постановки классических произведений оперной литературы.

Какое архитектурное строение должен иметь такой театр? Какие возможности он дает? Ответ: абсолютно мобильное, предоставляю-

щее полную свободу архитектурное пространство! Новый театр должен являть собой большое, пригодное для множества разных перемещений, строение; «театр-город» со сложной многоплановой структурой, с иерархическим соподчинением элементов внутри целого, интернационализированный, со своим собственным «законодательством»; университет, располагающий своими учебными, исследовательскими и практическими центрами, с кино-, теле- и электронными студиями; новый театр неизбежно станет прежде всего «техническим» театром, который должен быть оснащен не хуже, чем космический корабль – космический корабль духа; в общем, это большое сооружение, способное наложить свой отпечаток на облик целого города: театр как выражение духовной и культурной свободы, как важнейшее место для встреч в самом широком смысле этого слова.

В распоряжении нового театра – если перечислить лишь некоторые аспекты – должны быть многоярусные сценические площадки, которые при необходимости могут окружать публику со всех сторон в виде кольца или шара и где можно играть, по мере надобности, то на всех сразу, то поочередно. Эти сценические площадки, как и пространство зрительного зала, мобильны: изменения взаимного расположения сцены и публики – двух партнеров по коммуникации – путем их поднятия и опускания относительно друг друга, возможность повернуться к одному из моментов действия (и, одновременно, отвернуться от другого) в соответствии с происходящим в пьесе; взаимопроникновение театрального и кинематографического действия (когда одно вытекает из другого, или оба протекают одновременно и т. д.); «обмен» между играемым на сцене и играемым в оркестре – с помощью поднятия вверх оркестровой ямы: оркестр становится, согласно требованиям плюралистической оперы, «инструментальной сценой»; устройство откидных, вращающихся и принимающих горизонтальное положение сидений, подобных универсальному «карданному механизму» для зрителя – с тем, чтобы он мог гибко следовать за многообразными событиями вокруг него, иными словами, был способен к коммуникации во всех направлениях.

Требуемая абсолютная подвижность в буквальном смысле слова изменит облик театра: он будет определяться исполняемыми произведениями (в случае необходимости, их можно будет играть

en suite⁶); разнообразные соотношения между внутренним и внешним пространственным строением обрисуют вечно изменчивое течение театрального процесса, сделав его до некоторой степени архитектурно зримым. Уже снаружи должно быть видно, что новая вещь играется или находится в работе – техническая оснащенность театра позволит сделать все переходы от одного к другому подобными органическому росту (расширению или сжатию).

Для кельнского городского пейзажа: церкви, мосты, высотные здания по левую сторону Рейна и индустриальная панорама по правую – такой театр необходим как широко раскинувшееся «сверхстроение», которое включало бы в многослойную «полифоническую структуру» и Рейн в качестве «кантуса фирмуса»; театр – как международная «республика духа», изменчивая архитектурно, эстетически, пейзажно, сообразно всем (в широком смысле) топографическим условиям.

Уже упоминавшееся затруднительное обстоятельство, согласно которому потребности сегодняшнего дня могут быть реализованы лишь в будущем, приводит и к иному: то, что поначалу кажется утопией, на самом деле не столь уж утопично – это развитие, неизбежно ведущее к «тотальному театру»; опера вроде «Солдат», требующая для себя такого театра; конкретные идеи молодых архитекторов, которые открыты для инициатив композитора и выдвигают свои собственные инициативы (как это было во время моего второго пребывания на «Вилле Массимо» в Риме вместе с архитектором П. Хельцингером⁷); и я думаю, что будет совсем неплохо, если композиторы, архитекторы и, не в последнюю очередь, люди сцены вместе разработают свои идеи относительно нового театра – и приступят к их осуществлению.

⁶ Одно за другим (франц.)

⁷ Немецкая Академия Вилла Массимо в Риме (Deutsche Akademie Rom Villa Massimo) основана (в 1910) и принесена в дар государству немецким меценатом Эдуардом Арнольдом (Arnold). С 1913 – место проживания и творчества деятелей искусства, получивших годовую государственную стипендию. Циммерман был первым удостоенным ее композитором (в 1957, вторично – в 1964).

Хэппенинги на нью-йоркской сцене*

Если вы никогда не бывали на хэппенингах, позвольте показать вам калейдоскоп некоторых их удивительных моментов.

Все толпятся на чердаке в центре города, ходят вокруг, ожидая начала. Жарко. По всему помещению разложены многочисленные большие коробки. Одна за другой они начинают передвигаться, скользя и наклоняясь в разные стороны, сталкиваясь с людьми и наезжая друг на друга в сопровождении громких звуков дыхания, доносящихся из четырех репродукторов. А теперь – зима, холодно и темно, и повсюду маленькие голубые лампы включаются и выключаются в своем собственном темпе, в то время как на трех огромных переполненных сооружениях, покрытых грубой коричневой мешковиной, перетаскивают груды льда и камней через колдобины, теряя большую их часть, а с потолка на все вокруг продолжают падать одеяла. Сотня железных бочек и огромных бутылей вина, висящих на тросах, раскачиваются туда и сюда, звеня как церковные колокола, разбиваясь вдребезги и разбрасывая стеклянные осколки во все стороны. Вдруг расплывчатые фигуры поднимаются с пола, а художники срывают занавески, и они падают. Стена из деревьев, соединенных цветными лоскутами, надвигается на толпу, разгоняя всех и заставляя разойтись. В муслиновых телефонных будках установлены микрофоны или проигрыватели, которые звучат для вас или кого-либо другого. Кашляя, вы вдыхаете ядовитые испарения или запах больниц и лимонного сока. Обнаженная девушка подбегает к освещенному прожектором бассейну и бросает в него листья шпината. На стены и прямо на людей проецируются кинофильмы и слайды с изображениями гамбургеров: больших, просто огромных, красных, тонких, плоских и т. д.

Вы входите как зритель и, возможно, обнаруживаете, что происходящее все же захватывает вас, как если бы вы расталкивали вещи

* *Kaprow A. Happenings in the New York Scene // Art News. 1961. № 3 (May). P. 36–39. Печатается по переизданию в: Hills P. Modern Art in the USA. Issues and Controversies of the 20th Century. New Jersey, 2001. P. 208–211. Отмеченные знаком <...> пропуски имеют место в названном издании. Перевод с английского и комментарии М. Переверзевой.*

вокруг себя, когда много мебели. Слышен мимолетный разговор, бормотание, шушуканье, «любим меня», «любим меня»; на экранах мелькают тени, мощные электропилы и газонокосилки визжат прямо на Юнион Сквер. Гремят жестяные банки, и вы встаете, чтобы посмотреть, или пересаживаетесь на другое место, или отвечаете на вопросы, задаваемые вам чистильщиками обуви или пожилыми дамами. Длительная тишина, затем ничего не происходит, и вы раздосадованы, ибо заплатили при входе полтора доллара, как вдруг «бам!» – ваш взгляд останавливается на собственном лице, отраженном в зеркале. Прислушайтесь. Кашель из аллеи. Вы хихикаете, потому что напуганы, страдаете клаустрофобией, с кем-то беспечно болтаете, но все время вы находитесь здесь и сейчас, в этом действии... Включаются электрические вентиляторы, мягко навевая к вашему носу дуновения ароматов «Новой Машины», тогда как листья погребают кучи грязного, розоватого шлака.

* ~ * *

Хэппенинги – это события, которые, выражаясь простыми словами, случаются¹. Хотя лучшие из них, без сомнения, оказывают сильное воздействие, то есть вызывают ощущение, что «здесь происходит нечто важное», они никуда не направляются и не несут какой-либо особенный смысл. В отличие от искусства прошлого, у хэппенингов нет никакого структурного начала, середины или конца. Их форма открыта и изменчива; не ясно, что является искомым, поэтому не преследуется ничего, кроме достоверности некоторого числа событий, для восприятия которых необходимо больше внимания, чем обычно. Хэппенинги существуют ради одного-единственного или всего нескольких исполнений и исчезают навсегда, сменяя друг друга.

Эти события, по существу, представляют собой театральные пьесы, однако нетрадиционные. То, что их до сих пор отвергает большинство приверженцев театрального искусства, возможно, связано с необыкновенной силой воздействия и первозданной энергией хэппенингов. Известно, что лучшие из них уходят своими корнями непосредственно в американскую «живопись действия»². Расширение по-

¹ От англ. happen – случаться, происходить, оказываться.

² «Action painting» (англ.) – метод «живописания» путем разбрызгивания краски по холсту; при этом в центре внимания оказывается не законченное произведение, а процесс его создания, весьма нетрадиционный.

нения «театр», осуществляемое в хэппенингах (подобно расширению понятия «живописи» в коллаже), дает возможность рассмотреть их в этом аспекте и лучше понять.

По моему мнению, хэппенинги обладают несколькими существенными качествами, которые отличают их от обычных театральных пьес и даже от современных экспериментальных. Первое – это окружающая обстановка, в которой возникает и воплощается замысел. Самые яркие и исторически важные хэппенинги осуществлялись на старых чердаках, в подвальных и складских помещениях, на природе и городских улицах, где несколько зрителей или небольшая группа посетителей определенным образом соединяются с происходящим событием, вливаясь внутрь и между его частей. В результате обнаруживается, что публика неотделима от самой пьесы (как это происходит в круглых или шарообразных театрах). Из театров исчезли подвесные картины с изображением вида из окна, так же как и момент ожидания поднятия занавеса, *tableaux-vivants*³ и опускания занавеса... Полагаю, что очевидное несовершенство окружающей среды или духота грязных городских кварталов, в которых процветают хэппенинги, по своему характеру и безыскусности более соответствуют материалу и непосредственности этих представлений.

* * *

Хэппенинги предлагают отбросить на время приличные манеры и всецело погрузиться в истинную, подлинную природу искусства и, надеюсь, жизни. Таким образом, хэппенинг непосредствен, спонтанен и часто соприкасается с чем-то «грязным». Но грязь, как мы знаем, жизненно важна и плодородна; все, включая посетителей, могут немного вырасти в таких условиях.

Вернемся к различиям между хэппенингами и традиционными пьесами: вторая важная их особенность – это то, что у хэппенингов нет ни плана, ни ясной «философии». Хэппенинги получают импровизированную форму, как джаз или как большая часть современной живописи, где никто точно не знает, что случится в следующий момент. Представление само по себе направляется по тому пути, который ему необходим, а художник контролирует лишь степень того, насколько правильно хэппенинг продолжает «раскачивать» публику. Современные пьесы нечасто исполняются экспромтом, ибо они до сих пор сначала пишутся. Хэппенинги же рождаются

³ Живые картины (франц.)

в процессе действия, [на основе] заглавных идей или «коренных» указаний, кратко и бегло набросанных в партитуре.

Пьеса предполагает слова, чтобы быть почти совершенным посредником. В хэппенинге слова нередко тоже есть, но они могут и не содержать в себе точного смысла. <...>

Несомненно, вовлеченность в случайное, что является третьей и самой проблемной отличительной чертой хэппенинга, в обычном театре встречается редко. Когда случайность имеет место, то она, как правило, служит на благо интерпретации. В современном произведении искусства случайность (в соединении с импровизацией) является сознательно применяемым способом действия, пронизывающим всю композицию и все ее характеристики. <...>

Слово «случайность», перевешивая «спонтанность», становится ключевым термином, ибо означает риск и опасение (и восстанавливает ту утонченную нервность, которая столь красит момент предвкушения). Оно также подходит для обозначения метода, который явно становится неметодичным, если считать, что готовый пудинг есть лучший аргумент, чем рецепт его приготовления.

* * *

Последнее, что я хотел бы отметить в хэппенингах как противоположности театральных пьес, это... их временность. Создаваемые таким путем, что преобладает непредвиденность, хэппенинги не могут повториться. Несколько исполнений любого из них значительно отличаются друг от друга, и событие завершается прежде, чем устанавливаются традиции. К тому же для создания окружающей обстановки хэппенингов используются большей частью недолговечные материалы: газеты, утиль, лохмотья, старые деревянные ящики, сколоченные вместе, разрезанные картонные коробки, настоящие деревья, продукты, взятые на прокат машины и т. д. Они не могут долго храниться, как их ни размещай. Таким образом, суть хэппенинга – в его свежести, он есть, лишь покуда она более или менее сохраняется.

Нам нет необходимости углубляться в историю тех ценностей, которые воплощают хэппенинги. Достаточно сказать, что эфемерность, изменчивость, «натуральность», даже готовность к неудаче здесь вполне обычны. В хэппенинге раскрывается дух, который одновременно и пассивен в своем признании любой возможности, и активен в своем пренебрежении безопасностью. И он абсолютно открыт тому

удивительному впечатлению, что создается подлинным сюрпризом. Это, по существу, продолжение традиции реализма.

Комментарий. Аллан Капроу (1927–2006) – художник-абстракционист, композитор, дизайнер декораций и костюмов, представитель поп-арта, пространственного искусства и концептуализма. В 1956–58 учился у Джона Кейджа в Новой школе социального исследования (Нью-Йорк). Вслед за своим наставником (который, в свою очередь, развивал идеи художника-дадаиста Марселя Дюшана), Капроу осуществил в 1958–75 свыше 20-ти хэппенингов и перформансов в известных театрах, колледжах, университетах и галереях крупных городов США. Он и ввел в научный обиход сам термин «хэппенинг», опубликовав книгу, чье название уже не требует перевода: *Assemblage, Environments and Happenings* (New York: Harry N. Abrams, 1966). О «18-ти хэппенингах в шести частях», проведенных Капроу в нью-йоркской галерее «Reuben» (1959), американский критик Ф. Портер писал: «Во время этого перформанса в трех комнатах, разделенных полупрозрачными пластиковыми панелями, одновременно происходили различные события. Согласно инструкции, помещенной на двери, после просмотра двух фрагментов этого действия во время антракта посетители переходили в следующую комнату. Каждый участник имел возможность видеть треть всего происходящего, а также слышать и частично видеть то, что происходит в других комнатах. Актеры входили, что-то читали или рассказывали, играли на музыкальных инструментах, рисовали или просто передвигались по комнате. И все это сопровождалось записанными на магнитную ленту звуками производимых действий и шумами заведенных механических игрушек». Хотя Портер считал это событие малозначительным, хэппенинг как феномен закрепился в современном искусстве, получая, правда, весьма неоднозначную оценку.

О форме*

Форму в музыке можно рассматривать как временную продолжительность программы.

Эта идея воплощена в сочинениях Джона Кейджа последних четырех или пяти лет. Нет никакой разницы между звуками собственно музыкального произведения и звуками вообще, возникающими до, после или одновременно с исполняемым произведением. Искусство, в том числе и музыка, неотделимо от природы. У музыкальных звуков нет преимуществ перед всеми остальными. Кроме того, каждое произведение абсолютно индивидуально. Оно может быть рассчитано по времени и использовать звуки, которые не всегда хорошо слышны или даны в необычных сочетаниях. Но никакая разница между ними не означает исключительности. Произведение тяготеет быть самим собой и вместе с тем – абсолютно ясным (сравните живопись по стеклу и созвездия).

Музыкальная пьеса, поскольку она начинается и заканчивается, обозначена действиями ее исполнителей (даже если в нотах не указано ни одного звука). Форма – это театральное событие, занимающее определенное время, и его продолжительность может быть непредсказуемой.

После того, как событие произошло, музыкальная форма преобразуется в партитуру – инструкцию для исполнителей. В ней указываются продолжительность действия и его границы, которые оно стремится преодолеть или сделать неопределенными.

Например, Джон Кейдж нашел то, что назвал ритмической структурой: это последовательность пропорций, определяющих временные отрезки и отражающихся как на уровне мелких фраз (например, 2, 5, $\frac{1}{4}$, 1, 3, 11, $2\frac{1}{2}$ секунд звучания), так и на уровне крупных разделов всей структуры пьесы (таким образом, получается семь секций $49\frac{1}{2}$, $123\frac{3}{4}$, $6\frac{3}{16}$, $74\frac{1}{4}$, $272\frac{1}{4}$ и $61\frac{7}{8}$ секунд звучания, т. е. $2 \times [2 + 5 + \frac{1}{4} + 1 + 3 + 11 + 2\frac{1}{2}]$; $5 \times [2 + 5 + \frac{1}{4} + 1 + 3 + 11 + 2\frac{1}{2}]$ и так далее). Сумма длин фраз равна $24\frac{3}{4}$, а квадратный корень всей длительности

* *Wolff C. On Form (1960) // Writings About John Cage / Ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993. P. 58–65. Перевод с английского и комментарии М. Переврзевой.*

пьесы – $612 \frac{1}{16}$ секунд. Ритмическая структура включает пропорции, выбранные либо сознательно, либо наугад, поэтому, так или иначе, случайность в структуре воспринимается как нечто данное. Для характеристики элементов структуры возможны любые критерии.

Указанная последовательность временных длительностей может быть перемножена для получения следующего квадрата (2×2 , 2×5 , $2 \times \frac{1}{4}$, 2×1 и т. д.):

Таблица 1

4	10	$\frac{1}{2}$	2	6	22	5
10	25	$1 \frac{1}{4}$	5	15	55	$12 \frac{1}{2}$
$\frac{1}{2}$	$1 \frac{1}{4}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{3}{4}$	$2 \frac{3}{4}$	$\frac{5}{8}$
2	5	$\frac{1}{4}$	1	3	11	$2 \frac{1}{2}$
6	15	$\frac{3}{4}$	3	9	33	$7 \frac{1}{2}$
22	55	$2 \frac{3}{4}$	11	33	121	$27 \frac{1}{2}$
5	$12 \frac{1}{2}$	$\frac{5}{8}$	$2 \frac{1}{2}$	$7 \frac{1}{2}$	$27 \frac{1}{2}$	$6 \frac{1}{4}$

(Этот квадрат обладает определенными свойствами, например, наличием неповторимой последовательности чисел по диагонали от верхнего левого угла до нижнего правого, то есть от начала через центр к концу квадрата – 4, 25, $\frac{1}{16}$, 1, 9, 121, $6 \frac{1}{4}$, а также симметричным расположением повторяющихся чисел, когда первый горизонтальный ряд начинается с четверки и первый вертикальный ряд начинается с четверки, второй горизонтальный ряд начинается с десятки и второй вертикальный ряд начинается с десятки и т. д.)

Чтобы распределить временные длительности, можно взять второй квадрат, имеющий то же число элементов (клеток), что и первый, то есть 49. В этом квадрате – в дискретном, с линейной точки зрения, пространстве – последовательности элементов можно указать периодически повторяющимися шагами, например:

Таблица 2

1a				3c		2b
	4c					3b
	2a					
	3a		4b 1c			
				2c	4a 1b	

Здесь три последовательности – а, b, c по четыре элемента в каждой (1–4). Каждая последовательность делает одинаковые шаги, которые можно описать так: 1) (1a начинается в любой точке); 2) два шага вниз от 1 и один вправо; 3) один шаг вниз от 2; 4) два шага вниз от 3 и четыре вправо. Вторая и третья последовательности (b, c) повторяют шаги, частично совпадая с первой, то есть 1b находится в той же клетке, что и 4a; тогда как 1c – в той же клетке, что и 4b. Поскольку квадрат в его двух измерениях не может вместить все повторяющиеся шаги, его границы сверху, снизу, справа и слева считаются непрерывными снизу вверх и слева направо. Поэтому первый ход (два шага вниз и один вправо) второй последовательности (b), от 1b к 2b, начинается с крайней верхней клетки вертикальной колонки, чтобы сделать два шага вниз и один вправо. Другими словами, двигаясь от 3b к 4b, в первую очередь нужно спуститься на две клетки (как от 3a к 4a), а затем отсчитать от левой крайней клетки горизонтальной строки 4 шага вправо.

Три последовательности, основанные на одном ходе, можно характеризовать разными способами, то есть использовать применительно к любым аспектам звука, необходимым для композиции. Характеризуя их по отдельности, можно выявить, что все они принадлежат к одному ходу по признаку, общему для всех трех последовательностей. Например, если они отличаются каким-либо особым звуковысотным рядом, их можно объединить общим темпом, тембром или динамикой.

Структура в целом могла бы включать множество шагов, характеризующихся по отдельности, с разным количеством элементов (вышеупомянутая последовательность включает 4 элемента) и разным количеством повторений (3, как указано выше), например: (таблица 3, см. на с. 115)

Здесь три шага (1–4 [как описано выше], 5–7, 8–12), повторенные соответственно три (a, b, c), четыре (e, f, g, h) и еще два раза (j, k). Конечные пункты разных шагов могут пересекаться друг с другом, как в первой клетке третьей строки (7g, 5h и 12k). Клетки, оставшиеся в квадрате пустыми, означают тишину.

Таким образом, обозначив местоположение каждого аспекта звука или его отсутствие, можно определить границы этих местоположений и их возможную протяженность, используя квадрат временных длительностей, описанный в самом начале. Наложение двух квадратов друг на друга дает 6h, занимающее 4 секунды, 5e – 10, 7h – $\frac{1}{2}$, пауза, длящаяся 2 секунды и т. д.

Таблица 3

6h		5e	7h		3c	10k	
1a					11k		2b
7g	12k	4c				6g	3b
5h							
	8j	2a		6f	9j	7f	
						5g	
		3a		4b		10j	
				1c			
		6e		7e			
				5f	11j		
12j					2c	4a	
8k					9k	1b	

Распределение материала внутри указанного времени может быть совершенно разным. Если элемент 6h относится к установленному источнику или гамме высот (или тембров, или динамики), а шаг, в котором появляется 6h (5–7), включает заданный темп или длительности, то сам шаг и связанную с ним последовательность можно выразить всего лишь одним звуком. И этот звук может появиться в самом начале 4-секундного отрезка, а 5e – в начале 10-секундного отрезка, следующего за 4-секундным. Четкое разграничение всех структурных единиц может служить признаком минимального порядка.

Но даже этот порядок зафиксирован не полностью, а форма, возникающая как рамка или система рамок, не обязательно закрыта. Что касается тишины, то она вносит неясность. Например, $3\frac{1}{2}$ из 10 секунд могут быть беззвучными. Но они воспринимаются теоретически, то есть структурно подчиненный отрезок тишины не отличается от 2-секундной тишины, образующей самостоятельную структурную единицу.

Более того, этот порядок можно конкретизировать, совместив разные данные квадратов длительностей и других элементов. Например, используя квадрат элементов, как было указано (6h, 5e, 7h и т. д.), соединим его с квадратом временных длительностей, начав с пятерки из последней клетки первой строки, а затем с $12\frac{1}{2}$, $\frac{5}{8}$, $2\frac{1}{2}$ и т. д., то есть прочтем этот квадрат, перевернув его слева направо. Одновременно с этим во втором «голосе», наоборот, используем квадрат длительностей, как было указано (4, 10, $\frac{1}{2}$, 2 и т. д.), но соединим его с квадратом элементов, прочитанным как бы в перевернутом виде (тишина, 2b, 3b, тишина и т. д.). Совместив эти две таблицы данных, или «голосов»,

получаем следующую последовательность (до двоеточия указаны временная длительность, после двоеточия – элемент):

5:6h	12½: 5e	⁵⁄₈:7h	2½:0 b и т. д.
4:0	10:2b	½:3b	2:0 6:0

Взаимосвязь голосов в общем смысле подобна взаимосвязи голосов в каноне, поскольку каждый элемент и каждая временная длительность была найдена сначала в одном голосе, а затем в другом, хотя повторения от одного и того же к другому происходят не постоянно и не на равных расстояниях; к тому же они по-разному комбинируются, то есть 5e сначала занимает 12 ½ секунды, а затем – 22, а 4 секунды сначала беззвучны, а затем включают элементы 12j + 8k. Имитация в геометрические интервалы возникает скорее в пространстве, чем в линейных последовательностях.

Такие совмещения увеличивают степень внутренней активности и способствуют большей проработке деталей. Переkreщивание шагов и совпадение голосов может сделать структурные очертания неясными и послужить причиной встреч или событий, которые не связаны со структурой, но просто становятся самими собой. Затем структура, кажущаяся закрытой благодаря квадрату временных длительностей, может исчезнуть в результате введения нуля в последовательность пропорций длительностей (например, 21 ¼, 1, 0, 2...). Ноль означает отсутствие времени, то есть отсутствие измеряемого времени и какого-либо времени вообще, необходимого исполнителю для каждого его выступления. Кроме того, структура может включать строго определенные длительности, чтобы указать точное время звучания, оставляя право определять скорость движения факторам, не совпадающим с критериями длительностей (сравним «Музыку перемен» и «Музыку для фортепиано» Джона Кейджа или «25 страниц» Эрла Брауна, где страница партитуры служит единицей структуры).

До сих пор форма или, скорее, создание партитуры, рассматривалась (только в общем смысле) с точки зрения продолжительности происходящего и одновременности структурных единиц, включающих разного рода материал. Последовательность единиц определялась до исполнения и была предсказуемой. Карлхайнц Штокхаузен в Klavierstück XI воплотил идею изменяющейся, непредсказуемой последовательности структурных секций, определяемой согласно случайному порядку их появления, и неопределенности всей продолжительности пьесы в каждом новом исполнении. Отталкиваясь от этой

идеи, в «Дуэте для пианистов II» я сочинил контрапункт двух последовательностей структурных единиц, не закрепленных в нотном тексте. Каждый пианист придумывает свой индивидуальный порядок появления структурных единиц (всего их 15 от $\frac{1}{16}$ до $42\frac{1}{5}$ секунд звучания), зависящий от последовательного выбора той единицы, которую нужно сыграть; но не как у Штокхаузена, на глаз, а в связи с тем, что он услышал. Десять типов звучания (например, *ff* в высочайшей октаве, пиццикато в среднем регистре, 11 секунд тишины) в партии одного фортепиано служат подсказками тех единиц, которые должен сыграть другой пианист, и наоборот. Эта подсказка может относиться к одной или к ряду структурных единиц (например, двум или трем). Во время выступления структурную единицу можно повторить любое число раз в зависимости от того, как часто возникает связанная с ней подсказка. Одной или двум единицам не требуется подсказок, поэтому ими можно открыть пьесу и повторить их в том случае, если предыдущая подсказка исполнителями не услышана либо забыта. Между разделами пьесы не должно быть никаких пауз, то есть всегда должно что-то происходить (включая созерцание тишины), исходя из того, что указано в партитуре: исполнив одну структурную единицу, нужно перейти к какой-то следующей, с которой связана подсказка, услышанная до того, как завершится предыдущая единица. Для окончания пьесы нет никакой подсказки — исполнители заранее согласуют друг с другом общее время звучания пьесы.

Материал в разных структурных единицах можно исполнить по-разному. Время указано в секундах, но в случае с нулем (см. выше) и тем, что должно прозвучать в пределах данных временных отрезков, степень фиксации различна, и исполнителю предоставляется свобода выбора. Например (подсказка – 5 секунд тишины):

x-
 $1\frac{1}{4}:0$ (т.е. тишина) $\frac{1}{4}$: 3a 2b $\frac{1}{5}:0$ / 4:ppp f / 1:pizz 1a + $\frac{1}{4}$, 3, $\frac{1}{10}$ / 31:1e /
 x-

Первое число означает время в секундах. В течение $\frac{1}{4}$ секунды сначала нужно сыграть 3 звука из источника *a* (включающего, скажем, 4 звука), причем в любой, более высокой или низкой октаве, чем та, в которой они были изначально (на схеме это показано знаком x-). Из четырех возможных звуков можно выбрать любые три, либо трижды сыграть один и тот же звук, либо исполнить два, один из которых повторить. Затем следует сыграть две ноты из источника *b* (имеющего, например, 6 нот). Как эти пять высот будут звучать – по отдельности или

в аккорде, на каком динамическом уровне и как долго – все это зависит от выбора исполнителя, который, однако, должен уложиться в $\frac{1}{4}$ секунды. Там, где указаны *ppp* и *f*, обязательны два звука и динамические знаки, остальное решит исполнитель. Цифры $+\frac{1}{4}$, 3, $\frac{1}{10}$ означают, что звуки могут иметь одну из этих длительностей или более. Конечно, нет необходимости повторять выбранную последовательность или исполнять материал одинаково.

Идея состоит в том, чтобы предусмотреть определенные события в неопределенных (в той или иной мере) условиях. Может быть дано всего $\frac{1}{4}$ секунды, чтобы исполнить 9 приблизительно определенных звуков, или 35 секунд, в пределах которых нужно сыграть один из выбранных вариантов. Одинаково возможны и приблизительность, и точность исполнения. Структурное единство и целостность не предусмотрены ни специально, ни вообще, даже в плане их статистической вероятности. Партитура не является неким законченным объектом, в лучшем случае он безнадежно ломкий и хрупкий. Только отдельные партии могут быть четкими и ясными.

В заключение, возвращаясь к понятию формы, протекающей в течение некоторого количества времени, можно отметить ее изменчивость: временные длительности, указанные в описанном в самом начале квадрате, никак не связаны с длительностями входящих в них звуков. Форма как последовательность структурных единиц не имеет какого-либо определенного отношения к материалу, использованному в произведении. Для композиционных целей форма и материал рассматриваются по отдельности. Считаю заблуждением мысль о том, что форма как указанная в партитуре структура может быть производной из самого звукового материала. Скорее наоборот, пьеса исполняется не для того, чтобы показать ее композиционную структуру. Форма как структура – это только вопрос техники. Отождествление формы и материала, специально сочиненного и зафиксированного (сравните «искусство» и «природу»), подразумевает исключение всех выразительных средств, что можно лишь приветствовать. Но это практически невозможно. Если считать форму тем, что записано в партитуре, тогда она никогда не будет ясно выражена в конкретном исполнении. В любом случае здесь подразумевается некий солипсизм. При создании пьесы неизбежен изначальный и абсолютно случайный выбор, например, инструментов, времени звучания, исполнителей. С одной стороны, складывается открытая ситуация. Все, что

ни делается, становится непредсказуемым вмешательством (например, обстоятельства исполнения, неправильное восприятие). С другой стороны, независимо от того, какой метод выбран – «естественный» (максимально соответствующий природе материала) или случайный (соответствующий природе событий, происходящих сами по себе), все же необходима некоторая степень ограничения, характеризующая его. Так, в «Музыке для фортепиано» Джона Кейджа метод создания партитуры кажется настолько неопределенным, насколько это возможно, а именно: нотные знаки записываются в процессе разметки фабричных дефектов, случайно оказавшихся на чистом листе бумаги. Таким образом, результат в меньшей степени зависит от материала (графического или визуального, но в любом случае не акустического), чем от Кейджа. Применяв этот метод по отношению к фортепиано (одному или более), он осуществил следующий замысел: определенные по высоте и тембру звуки и шумы появляются поодиночке или (несколько) в одновременности, в более или менее разных пространствах.

Возвращаясь к простейшей трактовке формы, с которой мы начали, а именно – формы как театрального события, отметим, что по определению это событие не «естественное». Оно могло быть естественным, если бы было личным. Кроме того, полное признание равнозначности формы и материала, в конечном счете, означает, что сочинять или исполнять музыку больше не нужно: для нашего слуха есть еще много того, на чем можно сосредоточить внимание.

Комментарий. Крисчен Вулф (р. 1934) – американский композитор французского происхождения, выпускник Гарвардского университета. В своем творчестве развивал алеаторный принцип композиции, стремясь максимально активизировать творческую инициативу исполнителей; при этом подчеркивал необходимость строгой временной организации произведения (в частности, посредством числовых пропорций) при условии открытости и мобильности формы. В 1950-е годы Вулф разработал индивидуальный метод сочинения, названный им «методом подсказывания», поскольку выбор исполнителя зависит от авторских «подсказок», имеющихсЯ в партитуре. Вулф полагал, что композиция должна предоставлять свободу исполнителю, а творческий процесс – допускать как сознательные, так и бессознательные действия; любой звук или шум, по его убеждению, равноправен с остальными.

[Открытая форма]*

Существует два основных пути к достижению формы¹, которые мне интересны. Один можно назвать *методом*, а другой – *не-методом*; последнему, однако, не следует присваивать агрессивную позицию *анти-метода* с моей стороны. Я продолжаю использовать оба этих базовых подхода; время от времени они исключают друг друга, но чаще сопоставляются или взаимодействуют в рамках одного произведения.

Первый из них двоих – «метод» – более традиционный, в своей основе конструктивистский: создается рациональное распределение единиц, совокупностей, плотностей и качеств звуковых элементов; используется числовая манипуляция микроэлементами или структурно организованными кусками музыкальной материи для рационального развития и для порождения макроформы как квазиорганического процесса «роста».

Второй – подход к форме как результату сложного процесса не вполне рационального развития в пределах причинно-следственной цепи, простирающейся от исходной концепции сочинения через его графическое представление («партитуру») к исполнительской реализации в виде фактического звучания. Этот процесс нелегко описать, потому что каждый его пункт, в большей или меньшей степени, является комбинацией рациональных и иррациональных знаков и действий. «Иррациональное» здесь означает не «бессмысленное», но лишь то, что огромное число значительных и незначительных решений, принятых всеми вовлеченными в процесс умами на всех его стадиях, создает лабиринт причин и следствий – слишком сложный, чтобы систематизировать все прежде, чем произойдет событие, или же проследить и рационально просчитать после того, как оно произойдет. Каждое решение и развитие глубоко осмысленно, но число принимающих решение таково, что тонкости становятся непостижимыми для

* Brown E. // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik: FORM. Mainz: Schott, 1966. P. 57–63 (фрагмент статьи, не имеющей в данной публикации персонального заголовка). Перевод с английского и комментарии В. Громадина.

¹ В большинстве случаев Браун пишет слово «форма» с заглавной буквы и курсивом: *Форма*.

какого-либо одного логического объяснения. Вместо предвзятого конструктивистского обоснования в пределах только звукового материала здесь сознательно вводится неоднозначность; человеческая воля и способности к ответному действию (и техническому, и эстетическому) становятся параметром, который действует и реагирует на физические параметры, описанные композитором в партитуре. Короче говоря, это возможность формы как зависимости от людей, действующих непосредственно в ответ на окружающую среду; соглашаясь с очевидным фактом, что не существует бесформенной вещи или события, я стремлюсь к сосуществованию рациональности и иррациональности в «развертывании» формы как динамического процесса.

Рассматривая события, произошедшие в процессе расширения физических параметров звука в последние годы, представляется резонным считать потенциал человеческого разума совместно создаваемым творческим параметром. Конечно, так было всегда, но сейчас, на мой взгляд, нужно сознательно применить это в реальном процессе сочинения; такой шаг расширит не только потенциал области взаимосвязей (то есть произведения), но также и ее коммуникативные возможности, даст практически врожденное разнообразие «значения» [meaning]. Вовсе не уменьшая ответственность композитора или кого-то еще, мы расширяем и интенсифицируем все уровни создания и восприятия. В исполнении музыки обнаруживается, быть может, самая интимная «со-причастность», свойственная какому-либо из искусств; процессы и результаты здесь – потенциально самые неоднозначные и абстрактные, то есть неограниченные, множественные, бесконечные по воздействию [effect]. «Интимность» и поэтичность еще более возрастают благодаря освобождению формы от строгого времени и единой схемы. Нельзя схематически изобразить реакцию. Как можно формализовать причину, согласующуюся с бесконечным следствием? Поняв, что каждая причинно-следственная связь (это все вокруг нас) основана на бесконечном лабиринте эффектов «обратной связи», надо пробовать, пытаться уравновесить «входящие» и «исходящие» факторы [input and output factors] где-то между детерминизмом и анархией. Этот «акт балансирования», вероятно, заложен в природе человека, он входит во все его помыслы и действия, он столь же стар, как и первая философская мысль. Вышеупомянутый «не-метод» формы и формирования нов для музыки, но это не означает, что он неизвестен художникам.

Уильям Сейтз² в своей книге «Искусство ассамбляжа» [«The Art of Assemblage»] ведет читателя через исторический контекст и эстетическую атмосферу «ассамбляжа», показывая [by writing on] «Освобождение слов» и «Освобождение объектов». Это пример того, как все более необходимым становится при объяснении любого из искусств соотносить его с развитием других искусств. Хорошо это или плохо, но все остается тем же самым, меняется только подсветка, как сказал кто-то; и в наше время свет, кажется, падает на «освобождение».

Музыкальным эквивалентом этого освобождения в музыке было бы «освобождение звука», и оно произошло; но для меня при обсуждении формы (которая не элемент искусства, как слово, объект или звук, но проявление расположения элементов) важнее «освобождение Времени». Эквивалентом ему в пластических искусствах было бы «освобождение Пространства», которое, я считаю, тоже произошло, но это не является темой книги Сейтза. Это могло бы быть темой, если бы Сейтз задался вопросом, что следует за тем, как художник освободил материал, — что я и пытаюсь понять. Освобожденный материал требует очень тонкой обработки, иначе сущность того, с чем мы остались, уйдет (что часто и случается). «Ассамбляжи» того вида, о котором говорит Сейтз, не нуждаются в исполнении, чтобы быть пережитым (кинетические ассамбляжи — другой вопрос³). Новые формальные проблемы в Новой музыке определенно связаны со Временем, тем более что Время — «холст», на котором музыкальная форма становится видимой. А композитор должен активизировать свои материалы и концепции в пределах этой субъективной переменной; катализатор здесь — изменчивый и субъективный человеческий менталитет.

Я, конечно, не очень объективен, но невероятно сложные условия, существующие в пределах естественных областей «музыкального искусства», ставят сочинение музыки в абсолютный центр искусств или наук,

² Сейтз (Seitz) Уильям — известный искусствовед, автор многих работ по современному искусству. В 1961 году был куратором выставки «Искусство ассамбляжа» в Нью-Йоркском музее современного искусства, давшей толчок развитию этой техники. Ассамбляж (франц. *assemblage*; от *assembler* — собирать) — трехмерная композиция, составленная из предметов утилитарного назначения, или их деталей и обломков, или/и специально созданных объектов и заключенная в пространство какого-нибудь ящика или коробки.

³ Имеются в виду подвижные ассамбляжи, близкие тем, что ранее известный американский скульптор Александр Колдер (Calder, 1898–1976) называл «мобилями».

которые могут исследовать новые возможности «коммуникации», в любом смысле этого слова. Никакое другое искусство не имеет сравнимого потенциального уровня «абстракции», уровня человеческого вмешательства в переживания в произведении, таких же возможностей преобразования и сближения оттенков, тем более в момент «овеществления», между концепцией и реализацией. (Другие исполнительские искусства, танец и театр, ограничены либо движениями человеческого тела, «нагруженными» в психологическом отношении, либо привычными словами, соответственно.)

Чем больше говорится об «освобождении», тем больше это смущает обычный мир – мир устоявшихся критериев. «Освобождение» слов, объектов, звуков, и так далее, надо отличать от неразберихи вокруг идеи сделать их «свободными». Они уже свободны – раньше, чем кто-либо подумает использовать их. Говоря об «освобождении», мы подразумеваем, что когда-то произошло «порабощение». Они не могут быть еще более свободными, чем они есть – их можно всего лишь освободить от концептуального наследия (как и нас от нашего). Вот момент, когда можно осознать, что мы уже столь же свободны, как слова, объекты и звуки. Всё свободно перемещаться во всех направлениях ко всем значениям.

Я уповаю на то, что мысль Маршалла Маклюэна⁴ верна: «Долго и постепенно распознавалась сила искусств, их возможность предвидеть будущее социальное и технологическое развитие, на поколение и больше <...> Это идея искусства как пророка контрастирует с распространенным взглядом на него как простое на самовыражение».

Вот одна из первых моих мыслей о Форме, зафиксированных в записной книжке (октябрь–ноябрь 1952), под словом «Синергия»⁵:

«...есть элементы, существующие в пространстве <...> пространство как бесконечность направлений от бесконечности точек в пространстве <...> чтобы действовать (композиционно и в процессе исполнения) вправо, влево, назад, вперед, вверх, вниз и во все точки между <...> партитура (бытие) – изображение этого пространства в определенный момент, который нужно всегда рассматривать как не-реальный и/или преходящий <...> исполнитель должен привести его в движение (время), то есть понять, что пространство находится в дви-

⁴ Маклюэн (McLuhan) Херберт Маршалл (1911–1980) – известный канадский социолог, философ.

⁵ Все пропуски <...> в цитатах – авторские.

жении и шагнуть в него <...> или сидеть и позволять ему двигаться, или самому перемещаться через пространство на всех скоростях».

В записной книжке эта мысль связана с пространственной диаграммой принципа «чтения» «December 1952» [«Декабря 1952»], и графика того произведения, как мне кажется, активизирует вышеупомянутое намерение. Слово «синергия» использовалось как подзаголовок для пьесы «November 1952» [«Ноябрь 1952»]⁶, которой предпосланы следующие инструкции:

«Исполнять в любом направлении от любой точки в определенном пространстве в течение любого времени. Темп: от быстрого на грани возможного до крайне медленного <...> включительно. Атаки могут интерпретироваться как полностью разделенные бесконечным пространством, как собранные в блоки любой формы или с точно определенными границами. Линии и промежутки между ними можно мыслить как тропинки, ведущие в любом направлении (горизонтально на разных и изменяющихся скоростях), а ключи – как плавание (вертикально в определенном пространстве <...>). Заданное пространство можно мыслить как реальное или иллюзорное, целиком или по частям. Пространство (вертикальное или горизонтальное) может расширяться, сжиматься или оставаться неизменным, как кажется здесь. Вертикальное пространство может меняться в зависимости от взгляда исполнителя на “плавающие” ключи⁷».

Синергизм определяется как (богословское) «совместное действие таких сил, чей общий эффект больше простой суммы эффектов при независимом действии этих сил: доктрина, утверждающая, что духовное возрождение осуществимо при содействии божественной благодати и человеческого участия». *Синергия* определяется как (медицинское) «объединенное действие или операция на мускулы, нервы, и так далее: объединенное здоровое действие каждого органа системы».

Вышеприведенные цитаты из записных книжек (которые вместе с партитурами можно найти в издании «Folio and Four Systems (1952–1954)» [«Фолио и четыре системы» (1952–1954)], Associated Music Publishers, N.Y.) вместе с понятием «синергии» подтверждают, что мой подход к вопросу формы нельзя отделить ни от одного из других элементов процесса «сочинения-исполнения», и что есть нечто более важное, чем обычный акцент на этом процессе, не исключая обязательств

⁶ Названные пьесы Брауна входят в его цикл «Folio» (1952–1954).

⁷ В данном случае имеются в виду обычные ключи в начале нотного стана.

перед прежним <...> прежним, не требующим формы, но пытающимся вызывать многие формы через «совместное действие дискретных сил...» и, время от времени, через *недискретные* силы. Во введении к «Folio» я пытался прояснить идеи из записных книжек и принцип синергии, поскольку они очень важны для меня как для композитора:

«...создавать графические ситуации, значения [implications] которых включили бы исполнительскую реакцию как фактор, приводящий к многократным „характерным“ реализациям пьесы в качестве слышимого события <...> расширять и усиливать неопределенность, изначально присущую любому графическому представлению, любому композитору, исполнителю и слушательской реакции на все это; произведение и любое его исполнение как процесс, а не нечто статичное и завершенное».

«Два основных подхода:

1. „Мобильная партитура” – основание для физической манипуляции ее компонентами, что приводит к неизвестному числу различных, цельных и правомерных реализаций.
2. Концептуально „мобильный” подход к изначально фиксированным графическим элементам; основание для бесконечного числа исполнительских реализаций через вовлечение непосредственной исполнительской реакции на преднамеренно неоднозначные графические стимулы относительно условий вовлечения в исполнение».

Партитуры, которые удовлетворяют первому условию: «December 1952», «1953 for piano» (оба из «Folio»), «Twenty Five Pages» [«Двадцать пять страниц»] (1953), «Four Systems» [«Четыре системы»] (1954).

Партитуры, удовлетворяющие второму условию: «November 1952» (синергия); «December 1952» и все партитуры из (1), «Available Forms I & II» [«Доступные формы I и II»], «Light music» [«Легкая музыка»], «Novara», «From Here» [«Отсюда»]. Другие партитуры, вроде «Hodograph» [«Годограф»], «Corroboree» [«Коробори»⁸], «Times five» [«Пять раз»] и «String Quartet» [«Струнный квартет»] – это, в основном, «закрытые формы»; но внутри них есть области гибкости и/или подвижности, в которых «активизирована непосредственная реакция исполнителя».

Эта последняя категория «закрытых» форм с «мобильными» внутренними структурами» вносит, кажется, еще больший беспорядок в то, что считается Формой. «Закрытая форма» в этих произведениях

⁸ Традиционная встреча у австралийских аборигенов.

означает только то, что имеется определенная последовательность событий. Подвижность в пределах событий (в рамках заданной последовательности) должна, конечно, изменить впечатление от формы, которое мы получаем от исполнения к исполнению (несмотря на то, что эта «форма» зафиксирована посредством диаграммы). Это своего рода оживляющая путаница между формой, содержанием и процессом, с которой художники (и люди вообще) теперь должны иметь дело.

В связи с пьесой «December 1952» встает вопрос о том, допустимо ли произведение, форма и содержание которого меняются при каждом исполнении, назвать «открытой формой». Мой личный ответ – нет; чтобы называться открытой формой, произведение должно иметь опознаваемое содержание, которое затем будет *формироваться* ... как в «Twenty Five Pages» или в «Available Forms». Согласно этому определению «December 1952» вообще не музыкальная пьеса; ее исполнение есть музыкальная «деятельность». Тем самым все еще более усложняется, потому что в момент исполнения «December 1952» оказывается таким же музыкальным сочинением, как и любое *слышанное* ... это лишь некое приложение к академическому понятию «литературы», объекта искусства, которое попрано. Форма, которую «December 1952» принимает при исполнении, есть форма коллективного сознания, поскольку оно продвигается через лабиринт окружающих влияний. Исполнение сочинено более, чем сочинение исполнено. Я предпочитаю мыслить форму, скорее, как результат деятельности в связи с «лабиринтом значений», чем как неподвижную конфигурацию.

Ясно, что одновременное бытие и небытие «произведения» типа «December 1952» может создать немалые проблемы в отношении критерия оценки его как композиции. Там, где от исполнения к исполнению меняется все, кроме графического «ключа» и основных инструкций, музыкальной критике практически нечего «обсуждать» с традиционных позиций. Тем не менее, явленный в этом опыт слышимого музыкального события, порожденного совместно человеческой чувствительностью и музыкальностью, необходимо рассмотреть очень внимательно. Это не просто мое естественное композиторское беспокойство, это крайне важно для уяснения вопроса «что есть Искусство». Абсурдно, с учетом потенциальной образной гибкости человеческого мозга, настаивать, что только «произведение», созданное индивидуумом, в романтической «башне из слоновой кости», в результате бессонного, изводящего уединения, после недель суждений о «цен-

ности», — что только такой «продукт» достоин ярлыка: «искусство». Невозможно, при хоть сколько-то оптимистичном и великодушном отношении к людям вообще, устанавливать временное ограничение на творческую рефлексию или лимитировать число людей, вовлеченных в создание произведения <...> этим традиция должна пожертвовать; если бы она была неприкосновенной, мы все еще ударили бы дружно по скалам, считая это наивысшей формой музыкальной коммуникации. Я говорю об этом потому, что произведение, которое является, по общему признанию, не «моим» (где моя только исходная идея) и которое, как мне кажется, содержит возможность интенсивного межличностного общения, называют «нигилистическим». Если результаты такого вида деятельности вынуждают увидеть [традиционные] предзаданные «композиции» в не лучшем свете, это лишь указывает на то, что мы, композиторы, как личности, должны пойти значительно дальше.

Между понятиями порядка, структуры и формы есть различия; но чрезвычайно трудно очертить их каким-либо удобоваримым способом... они всегда сосуществуют в интеллектуальном или интуитивном процессе создания или исполнения. При восприятии чего-то сочиненного или исполненного определение их точной функции не имеет значения, и если с ними все в порядке, оно совершенно件 unnecessary. Есть тысячи музыкальных пьес с хорошо упорядоченными, разумно сформированными структурами, но очевидно, что этого недостаточно для удовлетворения требованиям искусства ... иначе мы не обсуждали бы здесь форму в Новой музыке. Академическое мастерство на пару с унаследованными критериями не решает вопроса и не удовлетворяет уникальным условиям вовлеченности; а их настоятельно требует от искусства наш сегодняшний «климат сознания».

Конечно, «бесформенных» вещей не бывает. Это походит на то, что мы называем «беспорядком»; как говорит Бергсон, беспорядок — это просто порядок, который вы не нашли; так и появляется «бесформенное». Если бы существовало нечто действительно бесформенное, мы не знали бы о его существовании. Это тот самый путь с «отсутствием непрерывности» и «отсутствием связи» [relationship]. Все негативы указывают на несуществующее. Равнозначно утверждению некоторых людей, что нет «никакой коммуникации». Очевидно, это, вопрос отношения... умственная инерция... окостенение мысли... легче сказать «нет», чем противостоять фактической ситуации и находить новый способ принимать «да». «Да» — для очень молодого сознания.

Все еще остается возможность «хорошей и плохой» формы, непрерывности, взаимоотношений, коммуникации и позиции [attitude]. Каждый может, конечно, играть в свою игру, но одно из правил таково: вы не критикуете очень хорошего слона за то, что он очень неуклюжая лошадь, или лес за то, что он – беспорядочный сад; то есть подобные неверные истолкования намерений исключаются.

«Это не мистическое состояние, но накопление решений и уничтожение противоречивых верований по дороге к полной духовности в выражении смысла. Обретение столь трудно, что по достижении состояния кажется, что максимум решений принят уже в процессе, что художник достиг безбрежного пространства воздуха и света, в котором дух может действовать свободно и с непреднамеренным знанием. Его действие и есть искусство – не через желание, не через эстетическое положение, а через единственность цели, которая является результатом всех отброшенных ограничений и обретенных убеждений, навязанных странным восхождением.» <...> «Произведения подобного типа новы для Западной цивилизации, и мистическое состояние художника при их создании столь же отлично от состояния предыдущих художников, как вид картин, отличных от предыдущих картин» (Фрэнк О'Хара,⁹ со слов Джексона Поллока, об «Action Painting»).

«Композицию делает неравенство в форме, цвете, размере, весе, движении, и если это разрешено, то число элементов может быть очень небольшим <...> Композицию не делают симметрия и порядок. Это очевидная катастрофа для регулярности – а именно ею в настоящее время управляет художник, этим создает или разрушает произведение» (Александр Колдер).

В комментариях к программкам и в статьях я не раз писал, что мои первые мысли о создании музыкальных произведений в состоянии «мобильности» (как я это называл – сейчас говорят «открывая форма»), появились под влиянием «мобилей» американского скульптора Александра Колдера. Примерно тогда же, около 1948 года, широкую известность в Америке получили картины и технические приемы Джексона Поллока. Взаимозависимость этих художников, их технических и эстетических позиций (прав я или нет), с того времени стала для меня – как художника и композитора – движущей силой. Мои первые произведения, где подобный подход распространился на музыку (превзойдя стадию эскизов из «записной книжки»), находятся в «Folio» (1952–53) и отражают особенности обоих названных художников,

⁹ О'Хара (O'Hara) Фрэнк (1926–1966) – американский поэт, автор книги о творчестве Джексона Поллока (Pollock).

применимые, по моему восприятию, к композиции, форме, исполнению и ощущению музыки.

Те, кто не убеждены, что этот вид деятельности вообще имеет право на существование в музыке, часто указывают, что мои «мобили» во времени не производят такого же эффекта, как «мобили» в пространстве. Это, безусловно, верно; более того, я и не стремился к этому. Различия в понимании и восприятии работ, принадлежащих разным, временным и пространственным, искусствам, чрезвычайно существенны; невозможно и нежелательно пытаться создавать точную копию, «один к одному».

Подобное упрощение нередко при постановке вопроса о законности спонтанного исполнения, непосредственно формирующего процесс – когда я прошу, чтобы дирижеры и/или музыканты использовали при реализации некоторых моих произведений «механизм» в духе техники рисования Поллока. Здесь должно быть очевидно, что просто создать эквивалент – по реализации и результату – в разных средах, пространственной и временной, невозможно.

Бесполезно и скучно думать о других искусствах как модели для музыки, но мне это крайне интересно в качестве способа разглядеть глубинную «поэзию» произведений и действий, чтобы попытаться расширить только это существенное качество до ощущения звука во времени; средства, материалы и эффекты обязательно должны отличаться, и я никогда не имел намерения делать что-либо иное.

После изначальных влияний Колдера и Поллока в данном направлении я обнаружил, что фундаментальная общность позиций находит удивительно многообразное отражение в сферах мысли и действия – в литературе, философии и науке, а также в пластических и исполнительских искусствах; и важность подобных мыслей, кажется, значительно возросла с тех пор. Мне очень нравится наблюдение Шарля Бодлера о том, что «искусства стремятся друг друга если не дополнять, то, по крайней мере, подпитывать новыми энергиями».

Чтобы формировать произведения, в частности, в моей «открытой форме», сказал я себе, форму оставляют открытой, пока не потребуются ее «закрыть»; а материал формируется реакциями и действиями в рамках непосредственно процесса исполнения... скорее исполнение, чем предформирование¹⁰. Однако я не запрещал предварительного обдумывания и планирования различных вариантов в реализации материалов. Бездумность процесса

¹⁰ В оригинале игра слов: «per-forming rather than pre-forming».

была бы, очевидно, и нежелательна, и неразумна; фактически, бесконечные распространения комбинаторных возможностей (и до исполнения, и во время него) чрезвычайно интеллектоемки. При повторении сочиненного материала дирижер или музыкант, естественно, реализуют потенциал взаимодействия этого материала в своих реакциях, отзываются на ассоциативность материалов как звучаний, подчиненных целому – «гештальту»¹¹ материальному, эстетическому, окружающей среды (предмыслие, направляемое мгновенными решениями). Исходя из этого, при каждом исполнении образуется форма с опорой на неизменные в своей основе материалы – поскольку они находятся под влиянием того, что мной сочинено и спроектировано в качестве образа действий и чем вызван весь «гештальт».

Вероятно, это кажется слишком радикальным и несоответствующим общему представлению о том, как должен работать композитор. Подобный подход не вполне правильно называть «сочинением» в старом смысле, хотя, конечно, это имеет некоторое отношение к производству музыкального события, не существовавшего до того, как «композитор» сделал то, что он сделал. Если слово «композитор» сюда не подходит, я предпочел бы именоваться «разработчиком программ». Такая возможность выдвигается понятиями «произведение и производимое», которые очерчены в серии эссе «Проектируя программы» («Programme entwerfen», Verlag Arthur Niggli AG) Карла Герстнера¹². «Проектирование программы» подобно образу действий, описанному выше, и он несколько отличается от традиционного понятия «сочинения»: поскольку в нем (с отрицательной точки зрения) пропущен последний уровень окончательного устройства или (с утвердительной точки зрения) этот недоделанный уровень должен позволить, более того, вызывать (программировать) возможность существования многих корректных изменений элементов. Это – процесс расширения понятия «произведение искусства», включения в него нового, а не детерминированное сокращение или исключение. Степень «значимого» контроля в пределах произведения не уменьшается, но налицо стремление создать произведение как единый квазиорганизм и «программировать» жизнь для него – чтобы найти форму этого организма, найти способы расширить его смысл, понять многократные формальные тождества его основной природы, (сочиненной) посредством программы потенциального процесса.

¹¹ «Гештальт» в данном случае – термин из гештальтпсихологии, означающий целостное, не сводимое к сумме своих частей, образование сознания.

¹² Герстнер (Gerstner) Карл (р. 1930) – швейцарский графический дизайнер.

Пьер Булез

Беседа с Эдисоном Денисовым*

— Итак, первый вопрос более или менее официальный. Расскажите немного себе. Московская публика сейчас впервые познакомилась с Вашей музыкой, с Вами как дирижером, но мало знает о Вас.

— Ну, что обо мне. О моей жизни... Я воспитывался, естественно, во Франции, в консерватории, моим учителем был Мессиян. В 1943–44–45... Затем я работал самостоятельно, был независим. Десять лет работал в театре, писал музыку к спектаклям, сотрудничал с известным актером Жаном-Луи Барро в театре Мариньи [Theatre Marigny]. А в 1958–59 я отправился в Западную Германию; музыкальная жизнь там была гораздо оживленнее, чем во Франции, особенно в том, что касается современной музыки. Там я обосновался и до сих пор живу в Баден-Бадене, с 1959 года.

Я не очень много дирижировал до 1959–60 годов. В основном современными произведениями – собственными пьесами, сочинениями Ноно, Штокхаузена. Я начал заниматься этим в 1953 году в Париже, где основал концерты Домен-музыкаль [Le Domaine Musical]. Это были по преимуществу первые исполнения, поскольку современная музыка мало проникала в официальную музыкальную жизнь того времени. Я чувствовал, что это как раз то, что нужно. И основал концерты главным образом камерной музыки, так как понимал, что для этой музыки есть определенная аудитория. Это и был Домен-музыкаль. Со временем эти концерты стали не то чтобы популярными, но, во всяком случае, известными, и нам удалось осуществить немало первых исполнений. Мы представили много новой музыки во Франции. И моим принципом всегда было обращаться не только к французской музыке, ни в коем случае не быть националистом, но из разных стран брать музыку, которая мне кажется интересной. Даже переехав в Германию, я продолжал участвовать в этих концертах, которые сейчас пользуются большим успехом. Теперь они уже идут своим чередом,

* Интервью состоялось в 1967 году, во время первого визита П. Булеза в Москву. Под разными предлогами со стороны советских органов печати оно так и не было опубликовано. Перевод с французского Э. Денисова. Печатается по машинописной копии из архива Ю. Холопова.

без каких-либо субсидий. Это сугубо частная организация. Билеты всегда проданы, и [концерты] вызывают отклик аудитории.

Что касается меня самого, то с тех пор, как живу в Западной Германии, я больше дирижирую. Я связан с Юго-западным радио в Баден-Бадене. Теперь я вроде стал профессиональным дирижером, но должен себя, конечно, ограничить, <...> каким-то определенным периодом дирижирования – только по четыре месяца в году.

– *И Вы предпочитаете работать с этим оркестром (BBC)?*

– Да, я очень люблю работать с этим оркестром. Прежде всего потому, что у них есть вкус к исполнению современной музыки. А кроме того, сам Лондон сейчас очень интересен. По-моему, это действительно самый оживленный город Запада. Тут все время что-то происходит. В музыкальном отношении Париж – совершенно мертвый город. Программы ужасны, репетиций очень мало. Совсем мало хороших дирижеров, и вообще мало живых музыкантов. Да и радио не очень. Так что музыкальная жизнь здесь просто жалкая. Я имею в виду государственную организацию. И потому предпочитаю дирижировать в таких странах, как Западная Германия, Голландия, Англия, где с музыкой порядок. В латинских же странах музыкальная жизнь почему-то организована очень плохо. В Испании, например...

– *Как Вы составляете свои программы?*

– Ну, программы... У меня очень тесные связи с Вильгельмом Клоком. Составляя программы, необходимо иметь в виду и количество репетиций. Поэтому невозможно постоянно предлагать очень трудные программы. Приходится перемежать концерты из музыки более и менее трудной. А также давать в концерте возможность «отдохнуть» после трудных произведений на более простых.

– *Таким образом, Вы дирижируете не только современной музыкой?*

– Нет, нет... Я исполняю и музыку, близкую классической. Особенно, теперь. Сейчас, например, я еду на месяц в Амстердам, в Концертгебоу [Koncertgebouw], с которым у меня такие хорошие связи. Там я дам концерты наполовину из современной, наполовину из классической музыки.

– *Как Вы считаете, где граница между классической и современной музыкой?*

– Я думаю, более или менее определенно можно сказать, что граница – это Стравинский. Я так думаю...

– *В общем, начало века, да?*

– Да. Музыка XX века начинается как раз со Стравинского. Ну, и Бартоком, конечно, и другими. Но это уже классика. Для многих это стало уже классикой. Послушать, скажем, сочинения Шёнберга или Веберна... Это же действительно классические произведения! Они уже не несут в себе ничего неожиданного, не вызывают больше возбуждения. Мы не ждем от них ничего нового. Это то же самое, что слушать, скажем, партитуры Бетховена или Дебюсси. Классика, установившаяся классика. Не правда ли?

– *Для нас это не совсем так... Все же наша публика не знает [их] достаточно хорошо...*

– Да, конечно.

– *Но теперь реакция аудитории...*

– О, конечно! Я обратил внимание, конечно...

– *Считаете ли Вы, что вся современная музыка движется в одном направлении?*

– Да, я считаю, что существует только одно направление в музыке. Весьма искусственно – отделять классическую музыку от современной. Идет это главным образом от исполнителей, от дирижеров, пианистов. Потому что они играют то, чему научились, когда были в школе. И у них нет духа исканий, чтобы заглядывать немножко вперед. Поэтому, на мой взгляд, это в основном вина исполнителей, а не композиторов – то, что произведения не доходят до аудитории. Потому что большие исполнители, большие дирижеры... возьмем, скажем, имя из нашего столетия, например, Фуртвенглера. Он был во всех отношениях замечательным дирижером, но играл только своих любимых Брамса, Вагнера и так далее, или Бетховена. Но он совершенно не имел успеха, исполняя Берга и Шёнберга, то есть своих сверстников. И большая ошибка Фуртвенглера и других дирижеров, что они были оторваны от сегодняшней музыки.

– *Думаете ли Вы, что вся музыка, которая пишется ныне, современна в полном смысле этого слова?*

– Нет, конечно, нет. У меня очень твердая позиция на этот счет. Я думаю, например, что после Шёнберга, Берга и Веберна уже не-

возможно писать по-старому; что необходимо учиться... брать исторические уроки у этих людей. Они исключают всякую музыку, написанную в стиле, который процветал до них. И я очень твердо стою на этом. Поскольку я полагаю, что, действительно, вы не можете писать партитуры – например, после Шёнберга – так, как прежде. Для меня это совершенно невозможно. Мы обязаны извлекать исторические уроки. А если вы не чувствуете... я думаю, что это просто вопрос понимания, интеллектуального понимания; вы должны это чувствовать. Это гораздо труднее – нет, не труднее, а гораздо глубже. И если вы не ощущаете такой необходимости, тогда, на мой взгляд, вы просто не композитор; в данном отношении я очень определенен и строг.

– *Точно так же, как после Вагнера невозможно было писать по-прежнему?*

– Конечно, потому что каждый великий композитор утверждает новую историческую точку зрения. И вы не можете отместить эту точку зрения, потому что она-то и выражает новый исторический момент.

– *Да, но что Вы скажете о таких композиторах, как, скажем, Шостакович, или Бриттен, или...*

– Я думаю, что они являются композиторами сегодняшнего дня, но не завтрашнего. Потому что они пишут для аудитории сегодняшней, и это умрет, когда придет завтрашняя аудитория.

– *Вы думаете, что их музыка не будет существовать дальше?*

– Нет, определенно нет. Потому что это музыка нашего времени. Понимаете? Она создана для аудитории наших дней, а их произведения – копии с того, что писалось раньше. Сейчас это, может быть, полезно, как своего рода развлекательная музыка. Но завтра в том уже не будет необходимости. Вот один из примеров, которые на виду, – Онеггер. Как Вы знаете, он был очень популярен, особенно в 40–50-е годы. Думали, что это действительно композитор Времени. Но теперь он умер. Никто больше его не играет. Онеггер совершенно забыт. Потому что в те дни, когда он имел успех, этот успех был ненастоящим.

– *А Прокофьев?*

– [О нем] я думаю совершенно то же самое. Но не про ранний период, а про поздний.

– *Часто композитор в ранний период представляет собой совсем иное, нежели в поздний...*

– Конечно. Это биологический закон.

– *В течение столетий музыка развивалась, так сказать, по одному пути...*

– Нет, я так не думаю.

– *Почему?*

– Это нам так кажется, сейчас. Потому что все упрощается со временем. Но я не думаю, что был один путь. Было много путей. Например, когда вы смотрите во времена Вагнера, то видите и Мендельсона, и Мейербера, и Брамса, и Берлиоза – многие вещи, противоположные друг другу. Но, конечно, основным направлением был не кто иной, как Вагнер. Люди того времени не были такими профанами в современной музыке, как наши современники. Это феномен нашего времени в особенности, когда художники стали более изобретательными. Так же как и в живописи. Например, Кандинский или Клее были более изобретательны, у них больше фантазии. И поскольку мы сейчас имеем значительную культурную диффузию, поскольку больше людей выезжает за пределы страны <...> постольку увеличивается разница между тем, что создает искусство и что достигается в результате. Но во всех отношениях, мне кажется, исторический взгляд на вещи показывает, что музыка действительно значительная совсем не обязательно непосредственно и неразрывно связана со временем. Потому что та, которая непосредственно связана со временем, и умирает с этим временем. Я думаю, что *большая* часть той музыки, которая сейчас нравится, которую считают современной, – совсем не для будущего. Потому что <...> она не несет в зародыше того богатства <...> которое характеризует действительно великого композитора.

– *Означает ли это, что, по Вашему мнению, сейчас в музыке есть не одно направление, а несколько?*

– Нет. Музыка имеет много направлений, но одно главное течение.

– *Какое?*

– Главное течение, которое идет от Шёнберга и ведет к нашим дням.

– *Вы имеете в виду серийную музыку?*

– Да, в основном.

– А что Вы скажете о таких направлениях, как конкретная музыка, электронная, алеаторика и так далее?

– Это все части современной музыки, так сказать, маленькие ростки, которые сопровождают ее, идут параллельно с главной [линией]. Но эта техника связана преимущественно с современным способом мышления; поэтому я думаю, что эти категории могут приниматься во внимание, рассматриваться лишь как часть целого. Это все маленькие открытия. По моему мнению, конкретная музыка или, скажем, электронная сами по себе не могут составить музыку – это еще не вся музыка в целом. Но они находятся в ее русле и не относятся к той музыке «нашего времени», которая представляет просто развлечение, что я оцениваю уже совершенно по другой категории.

– И конкретная музыка или электронная музыка может обогатить целое?

– О, конечно. Это средство получения технических результатов, способ музыкального мышления.

– Таким образом, Вы считаете, что наши традиционные музыкальные инструменты должны оставаться?

– Да, должны оставаться, но претерпевать эволюцию. Наши инструменты в действительности недостаточны для развития музыки будущего, в этом я уверен. Все более и более...

– И Вы сами используете новые инструменты?

– Да. Как раз сейчас я собираюсь предпринять новые поиски в этом отношении, чтобы получить новые инструменты, открыть новые возможности инструментов. Чтобы иметь возможность продвинуть наш язык значительно дальше, чем с нынешними инструментами, которые в основном связаны с предыдущим периодом музыки.

– Мы знаем, что Вы изучали математику...

– Совсем немного.

– Но, очевидно, достаточно для музыканта...

– Да, пожалуй, да.

– Так что Вы скажете по поводу двух этих предметов – музыки и науки, каковы их взаимоотношения сегодня?

– Очень много неправильных связей. Я думаю, что новые способы мышления в музыке, совершенно новые, должны иметь в своей основе музыкальные законы, а не математические. Можно иметь

математическое объяснение, научное объяснение – как всегда было в музыке <...> В XVIII веке во Франции это особенно заметно у энциклопедистов, таких как Даламбер. Они писали и эссе по теории музыки. Сейчас, я согласен, музыка должна иметь научный базис, научную основу. Но я не считаю, что она заменяет музыкальную фантазию; научная основа должна входить в теорию, при посредстве которой мы используем естественный материал. Я думаю, каждая культура развивает музыкальный материал своим собственным, естественным для нее путем. Мы располагаем одинаковыми способами извлечения звуков из различных инструментов; но когда читаем, скажем, китайские или индийские книги по теории музыки, видим, что они совершенно оригинальны, и убеждаемся, что каждая культура выработала такой способ мышления, который и теоретически находится вполне в соответствии со своим временем. То же самое касается нашего времени, хотя у нас больше теорий, которые значительно сложнее – потому что наша наука значительно сложнее, сама музыка сложнее, наш мир сегодня значительно сложнее, как и знания о нем.

– *А где же место для эмоций в этой музыке?*

– Ну, поскольку вы раскрываете в музыке эмоции человека XX века, а они совсем не таковы, как у человека XIX века – поэтому, наверное, когда в XX веке [взамен нового] дают картину эмоций предшествующего века, получается совершенно невраппад. Пишется как бы копия с эмоций XIX века. И меня изображают как человека с эмоциями XIX века. Но я не согласен, потому что живу в XX веке. Это совсем не мои эмоции.

– *Однако часто спрашивают, как можно в музыке, основанной на столь строгой теории, выражать какие-то эмоции?*

– Всякая музыка основана на теории. Все зависит только от роли теории. И я хотел бы спросить таких людей: как они ощущают эмоции в фугах Баха, например, – потому что в них-то очень много теории, там даже больше теории, чем в современной музыке. И прежде чем давать объяснение эмоции в современной музыке, я попросил бы их объяснить, как возникают эмоции в баховских фугах, в «Искусстве фуге» или в «Хорошо темперированном клави́ре». И если услышу ответ, тогда дам им свой.

– *Мы говорили о старинной музыке?.. Чем объясняется, на Ваш взгляд, повышенный интерес к ней в наше время, ее ренессанс?*

– Я не знаю, как у вас, но в западных странах ренессанс музыки барокко, особенно в Германии и Франции, отчасти обязан массовому приобщению к музыке. Ну, когда люди слушают радио, то они не могут слушать все шесть Бранденбургских концертов, это слишком долго. И они хотят получить эрзац Бранденбургских концертов. Тогда они слушают музыку барокко, которая, в сущности, представляет собой только развлекательную музыку, но которую очень приятно слушать. Ведь вся эта музыка барокко основана на очень неверных чувствах. Когда люди все время слушают все тот же Бранденбургский концерт, им требуется какая-то замена. Когда я слушаю эту музыку, у меня впечатление, будто все время одно и то же, одна модель. И если я, скажем, вздумаю составить программу, поменяв имена авторов (совершенно поменяв!), то уверен, что никто не сможет точно сказать, какое произведение кем написано. Для меня это главное. Например, сейчас играют всю музыку Телемана. По-моему, это нечто ужасное. И те, кто слушает это, по-моему, вообще не обращают на музыку внимания. Воспринимают как транзистор. И в таком случае поп-музыка и телемановская – одно и то же. Это вода, которая выливается из ушей.

– *Поп-барок[ко] музыка...*

– Да, да.

– *А что Вы думаете о национальной музыке, в частности, в современном искусстве?*

– По-моему, это нечто старомодное. В XIX веке были основания для национализма в музыке. Каждая нация после французской революции получила чувство собственного «я», и это стало следствием именно французской революции, потому что до того страны были гораздо более нивелированы. И французская революция была необходимым самоутверждением национальных чувств. Я думаю, что теперь, когда каждая страна стремится уйти от своей замкнутости, националистическая точка зрения просто глупа; потому что когда вы садитесь в самолет и через два часа можете быть в другой стране, этот националистический взгляд не имеет совершенно никакого смысла, абсолютно никакого смысла, наверняка – никакого смысла. И, как я говорил, в моих концертах я глубоко сознательно не придерживаюсь этой «французской» точки зрения, а напротив, следую интернациональной, исполняя не только французскую музыку.

Да и вообще весь этот национальный характер... То же касается и архитектуры. Вот, например, это здание – вы видите его здесь, но точно такое можете увидеть в Южной Америке.

– *А что Вы знаете о современной советской музыке?*

– Немного, но есть композиторы, с которыми я надеюсь встретиться. Особенно с молодыми – я считаю необходимым вступать в прямые контакты, а не в официальные. Потому что прямые контакты самые эффективные, ведь больше всего меня интересуют личности. А когда вы отправляетесь в официальные учреждения, это не для меня. Такое хорошо для карьеры, а не для музыки.

Я исполнял «Солнце инков» Денисова и думаю, что мы можем продолжить сотрудничество с советскими композиторами. По-моему, эти молодые люди были бы лучшими послами русской музыки. Очень важно путешествовать, встречаться. Все ждут сейчас от вашей страны, что она вольет в музыку свежую кровь, а не только [подтвердит] те академические позиции, которые доходят до нас. Поэтому я лично хотел бы не академических контактов, а контактов с новыми людьми. И от таких контактов я жду действительно чего-то нового.

К сожалению, я почти ничего не знаю из советских композиторов, слышал только имена; но очень хотел бы встретиться с ними, познакомиться с их музыкой. Тем более что могу исполнять эту музыку.

– *А что Вы думаете о различных музыкальных жанрах, например, симфонии, опере... Есть у них какие-нибудь возможности для развития?*

– Нет, это совершенно мертво, пережитки прошлого.

– *А, например, «Моисей и Аарон» Шёнберга?*

– Да, но Шёнберг все же представлял прошлое поколение. Не забывайте, ведь впервые это было исполнено в 1947 году. К тому же, не самое интересное его произведение, на мой взгляд.

– *А какие новые формы Вы можете назвать сейчас...*

– В театре Вы имеете в виду?

– *И в театре тоже.*

– В театре нет ничего, что удовлетворило бы меня.

– *А в концертной музыке?*

– В концертной музыке мне больше всего нравится Штокхаузен, один из крупнейших композиторов этого поколения. Затем Берио, и

многие другие. Конечно, не все имеют такую индивидуальность, как Штокхаузен или Берио.

– *Слышали ли Вы Пендерецкого?*

– Конечно. Я был первым на Западе, кто исполнял его произведения. Я всегда ждал, когда же восточные страны дадут нам действительно что-нибудь неожиданное и интересное. И когда во Францию пришли первые партитуры из Польши, они тут же привлекли мое внимание. Я их сыграл немедленно, потому что являюсь сторонником практики. Если есть что-то новое, нужно немедленно исполнять. Не люблю, когда произведения долго ждут. Гораздо интереснее тут же слушать современную музыку, чем спустя четыре-пять лет.

– *Что Вы думаете о легкой музыке? Может ли она как-то обогатить музыкальное искусство новыми средствами...*

– Нет, я считаю, что легкая музыка – как витрина в магазине. Легкая музыка, конечно, часть жизни. Без нее трудно жить. Я не люблю, например, когда в ресторанах исполняют «Весну священную» или Бранденбургские концерты – в качестве, так сказать, прикладной музыки, фона; с моей точки зрения, это просто ужасно. Если уж нужна прикладная музыка, то это должна быть легкая музыка, которая не мешает. Повторяю, она должна восприниматься, как витрины в магазинах. Не знаю как здесь, но в Париже, например, много витрин, посвященных Монреальской выставке, а в скверах повсюду поп-арт, оп-арт и т. д. Это такое же искусство, как витрины. И легкая музыка – совершенно то же самое. Она берет некоторые достижения серьезной музыки, но использует их на другом, гораздо более низком уровне. В таком водянистом плане... И дает развлечение, вносит разнообразие в повседневную жизнь.

– *Джаз...*

– Совершенно то же самое. Трудно ожидать от людей, которые играют подчас целый вечер подряд (а я был в Нью-Йорке в одном из таких джаз-клубов) – трудно ожидать от людей, чтобы они все это время оставались гениальными. И так каждый день. В результате часто получаются бледные копии. Вообще же, это значительно больше образ жизни, чем средство делать открытия. А для меня подлинное значение имеет только путь исканий, а не образ жизни.

– *Вы не находите, что Эллингтон или Модерн джаз-квартет делают какие-либо открытия?*

— Нет, нет...

— *Как Вы расцениваете взаимосвязь музыки с другими искусствами сегодня?*

— Очевидно, речь идет о синтетическом произведении искусства, о Gesamtkunstwerk, в котором соединяются все виды искусства. Но я думаю (не знаю, к счастью или к несчастью), что у разных искусств различные средства выражения, различная техника — разные способы выражать себя. Поэтому нельзя ждать от какого-то искусства, что оно принесет себя в жертву другим искусствам — ведь унификация невозможна. Если взять, скажем, Вагнера, который был апостолом Gesamtkunstwerk'a, выяснится, что в его операх главное все-таки музыка. Театральный аспект уже гораздо слабее. А живописный, декорации — ужасны. Всегда есть что-то сильное и что-то слабое в этом соединении.

— *Ну, а влияния...*

— Влияния — конечно. Когда я был молод, то открыл для себя Клее. И, быть может, его влияние — в смысле духа — больше любого из музыкантов. Я люблю это влияние. Очень люблю я также смотреть хорошую архитектуру, или скульптуру, или живопись. Люблю читать... Некоторые идеи для моих произведений взяты из литературы. Гораздо больше, чем из музыки... Но взаимоотношения между этими способами выражения глубже, чем некоторые могут предположить. Потому что, например, структурный аспект стихотворения — самый глубокий аспект произведения — часто главное, что может вдохновить. А не только внешнее, поэтическое влияние.

— *Что Вы можете сказать на тему «музыка и политика»?*

— Я думаю, этот аспект не очень плодотворен. Понимаете ли, будучи музыкантом, я не особенно силен как политический ум. У меня бывают свои взгляды по тем или иным вопросам. Например, когда была война Франции с Алжиром, я был решительно против нее и выражал это. Но я не писал по этому поводу музыки, потому что музыку забыли бы через пять лет: война закончилась, у Франции с Алжиром установились прекрасные отношения, и подобное произведение совершенно ни к чему. Мне кажется, это вообще не дело — писать политическую музыку. Политическая музыка не для наших дней. Я полагаю, что церковь во все времена — в средние века и до XVII столетия — была главной политической силой, и очевидно, что церковь выражала себя и в музыке. Но все, что связано с политикой церкви,

вело только к проклятию и преследованию музыки. Это был единственный результат, в чем убеждает вся история церкви. Я думаю, что политические позиции всегда таковы: единственным результатом политического отношения к музыке было, без всякого знания музыки, запрещать. Это всегда негативные акции и никогда – позитивные. Я не жду от государственного мужа, который разбирается в чем угодно, только не в музыке, чтобы он давал мне указания... С тем же успехом я могу давать указания ему по политическим вопросам. Почему бы и нет?! Мне кажется, это прекрасное сопоставление. И поскольку здесь нет точек соприкосновения, я не принимаю директив.

– Каковы взаимоотношения между музыкой и публикой?

– В этом отношении я оптимист и пессимист одновременно. Пессимист, когда думаю об организации, о старой форме концертов, которая сегодня уже не подходит. Сейчас, правда, начинают понимать, что старомодный концерт больше невозможен. Но я весьма оптимистичен, когда вижу, что есть прекрасная музыка и музыканты; и когда вы убеждаете музыкантов в необходимости исполнить эту музыку, вы убеждаете также и аудиторию. Потому что противоречие, на мой взгляд, существует не между музыкой и аудиторией, а между композиторами и исполнителями в основном. Если исполнители захотят играть нашу музыку, я уверен, публика придет. Повторяю, противоречие не между пассивной аудиторией и творческими людьми, но между творческими людьми и посредниками, которые должны связывать аудиторию и создателей музыки. Если исполнители на высоте, не будет никаких трудностей.

– Но молодые исполнители проявляют, вероятно, больший интерес к современной музыке?

– Да, безусловно. Во время моих концертов в Домен-музыкаль в Париже я привлек в порядке эксперимента несколько инструменталистов, с которыми знаком по консерватории. Мы учились вместе, и мне кажется, что эти концерты имеют столь большой успех в Париже, потому что у нас всегда отличное исполнение. Это музыканты, готовые исполнять серьезную современную музыку.

– Ваше отношение к русской музыке?

– Я очень интересуюсь русской музыкой. Должен сказать, что Мусоргский – это композитор, которого я люблю больше всего в русской музыке. Через несколько лет, в 1970-м или 71-м году, в Мюнхенской

опере будет ставиться «Борис Годунов», и меня пригласили дирижировать. Я не очень люблю так называемых «современных» композиторов, официальных современных композиторов. Не люблю Чайковского. Это дело личного вкуса. Римского кое-что, особенно последние сочинения, например, «Золотой петушок». Последнее произведение, которое очень близко к раннему Стравинскому. И потому это очень интересно. Скрябина я знаю очень хорошо. Но не люблю дух его произведений – его экстазы, религиозную экстатичность. Это совершенно не для меня. Однако очень люблю последние сонаты – особенно с Седьмой по Десятую, даже с Шестой по Десятую. И последнее произведение для оркестра – «Поэму экстаза». Я нахожу особенно интересным его гармонический язык. Скрябина я хорошо знаю, поскольку в Париже был знаком со Шлецером, братом жены Скрябина; я знал его довольно долго, с 1948–49 годов. Он показывал мне много скрябинских партитур, так что мое знание Скрябина идет от него.

– *Какие у Вас еще любимые композиторы?*

– Да, у меня есть любимые композиторы. Но я не могу сказать, что люблю у них все. Я, например, люблю определенные периоды в творчестве того или иного композитора. У Моцарте, например, я предпочитаю «Дон Жуана» другим его произведениям. Но это, конечно, дело вкуса, а не предмет оценки. А у Бетховена, скажем, я предпочитаю остальным произведениям квартеты и последние симфонии. И так далее, и так далее. У Баха – большие произведения для органа. Но, повторяю, это только индивидуальные склонности, а не оценка. Потому что, видите ли, когда перед вами деревья, вы не можете отделить одно от другого: это деревья, и они перед вами. Вы должны жить с этими деревьями, среди них... и не можете выбирать, что вам больше нравится – ветви или листья.

– *Что Вы любите в жизни?*

– У меня нет никакого хобби. Музыка. Да, только музыка...

Вопрос наследия*

Я считаю, что мы слишком часто подвергали музыку анализу в духе «б–а читается ба», особенно это касается музыки Второй венской школы. Нельзя забывать, что Венская школа, в частности Веберн – а нападают главным образом на него, – представлял собой строго определенный и ригористичный этап, когда каждый звук был обусловлен абсолютно железной логикой. Очевидно, что проанализировать структуру такого рода не составляет труда – я имею в виду слово за словом и даже букву за буквой, – поскольку в данный момент существует лишь одно решение. А раз принципы довольно просты, то и решения также будут простыми.

Гораздо важнее – и такой тип исследования очень редок – раскрыть диалектику композиции; ведь даже если собрать анализы музыки Венской школы, выполненные путем подсчетов, то лишь единицы достигают глубины. Вот что должно быть объектом нашего внимания. Точно так же в универсуме классиков констатация первой темы, второй темы и постепенно разрешающегося конфликта не представляет интереса: это доступно всем и каждому, составить такой «протокол» способен и начинающий. Что действительно стоит, так это проследить диалектику событий, возвыситься над процессом и увидеть, как композитор достигает оформления своего замысла в условиях данной системы. Такой анализ намного богаче смыслами. Наконец, когда вы сталкиваетесь с некими сложными произведениями, нужно анализировать не способ, посредством которого композитор получает композиционные структуры и определенные музыкальные объекты, но упорно стремиться проанализировать само соотношение этих музыкальных объектов и, соответственно, композиционных структур –

* *Boulez P. Question d'héritage // Boulez P. Points de repère. Paris, 1985. P. 114–116. Текст основан на интервью с М. Кендержи (19 марта 1970 года), опубликованном под названием: Pierre Boulez interrogé // Cahiers Canadiens de Musique, printemps-été. 1971. P. 31–48. Переписан автором заново в 1980 году (примеч. изд.). В английском переводе текст озаглавлен «О музыкальном анализе»: On musical analysis // Boulez P. Orientations. Cambridge, 1986. P. 116–118. Перевод с французского и комментарии Н. Ренёвой.*

соотношение, которое может возникнуть между экспрессией формы, к примеру, и содержанием композиторской мысли. Если все, о чем вы помышляете, это «вылущивать» лексикон, вы запросто впадете в бесплодный маньеризм, что, впрочем, и случается.

История таких маньеризмов слишком часто повторяется. Когда композитор пользуется чрезвычайно многозначительным и весьма значимым лексиконом, вообще довольствуются рассмотрением, я бы сказал, внешних аспектов и общих очертаний. И если не обнаружена та самая мысль, которая лежит в основе схем, то и сталкиваются с маньеризмом, так как удастся добиться только внешних результатов. Требуется же проникнуть в глубину мышления [*la démarche profonde*] композитора. Меня часто спрашивали о моих собственных сочинениях: «Не могли Вы показать нам серию?», или: «Не могли бы Вы объяснить нам принцип?» Но какой в этом толк? Куда важнее констатировать, к примеру, наличие структур, которые имеют точки соприкосновения; разграничить сферы, которые определяются теми или иными характеристиками; увидеть, как в одном разделе формы определенные явления избегаются с тем, чтобы затем сконцентрироваться в предстоящем развитии; проследить, например, взаимовлияния, которые могут проявиться между одной и другой формами или между одной и другой структурами. Это было бы не менее продуктивно, чем задаваться всякими вопросами типа «почему» и «как».

Когда я проводил курс анализа – особенно к концу короткого периода преподавания, – меня уже не интересовал анализ «нота за нотой». Я стремился к анализу целостной формы, *Gestalt*¹. Я брал исходные структуры и исследовал – а также заставлял исследовать своих студентов – трансформацию этих первичных идей и метод, в соответствии с которым они способны развиваться. Собственно говоря, анализ «нота за нотой» я оставил студентам, исходя из этих существенных данных. Меня особенно занимали, к примеру, принципы двусмысленности у позднего Веберна²: понятие времени у него выступает, в конечном

¹ Форма, вид, образ (нем.).

² Аналитические эссе, посвященные сочинениям Веберна, содержатся в книге «Мыслить музыку сегодня». Там же разъясняется идея веберновской «двусмысленности». См.: *Boulez P. Penser la musique*. Paris, 1963. P. 154–157, а также: *Петрусева Н.* Музыкальная композиция XX века: Структуры, методы анализа. Ч. 1. Пермь, 2006. С. 34–37.

счете, как соединение по преимуществу того, что еще можно назвать контрапунктом и гармонией; но более верно было бы определить как явление, возникающее в пределах временного отрезка от точки 0 до точки n при размещении музыкальных событий. Когда у вас есть линии, которые следуют одна за другой в соответствии с определенными данными в последовательно разворачивающемся времени, вы получаете контрапункт, даже точный канон. Когда вы возвращаете время к нулевой точке, в которой накладываете музыкальные линии, то получаете симультанный, вертикальный, то есть гармонический результат. Интересно расшифровывать эту диалектику временного отрезка от нулевой точки до точки n , тогда как просто определить каноническую структуру не представляет большого интереса – даже наиболее академичные музыканты в состоянии увидеть канон. Важно раскрыть концепцию и постичь двусмысленность, привнесенную в ткань с помощью одной только функции времени.

Так я понимаю анализ. Коллекционирование же букв и слогов я считаю бесполезным развлечением. Вы же не анализируете роман с точки зрения повторения слов, равно как не расшифровываете его структуру путем элементарного грамматического анализа. Вы знаете, что предложения построены по определенным моделям и нет нужды проверять это в каждом предложении, поскольку предполагается, что вы знаете, какова эта логическая конструкция. Интерес заключается в связи событий и явлений. Когда я в своем классе анализировал «Воццека», изучал «Группы» Штокхаузена или демонстрировал одну из частей моего «Pli selon pli», то тем, что я пытался прежде всего выявить, были крупные композиционные структуры и причины, управляющие их бытием и соотношениями.

Для меня анализ лексикона является элементарной стадией. За пределами этого полезного, но ограниченного этапа нужно уметь подняться на более обобщенный уровень музыкальных объектов и локальных структур, а затем – и глобальных композиционных отношений. Без этого анализ представляет только академическое упражнение, абсолютно безобидное, но и совершенно бесцельное.

[О полифонии]*

Наша <...> культура <...> очень рано сформировала и освоила понятие полифонии и поразительно быстро развила его до невероятных богатства и утонченности; средства, разработанные письменной традицией этой полифонии – будь то в области ритмических структур или звуковысотности, – столь изощренны, что часто приходится сомневаться в собственных способностях воспринимать то, что сочиняешь. Таким образом, наша культура сделала ставку на своеобразный обгон слуха: она насыщает полифонию подчас чрезмерными внутренними противоречиями. Я не говорю о сложности или о нагромождении; конечно, существует полифония с множеством реальных голосов, которые трудно охватить главным образом из-за их обилия, однако наряду с этим существует и полифоническое четырехголосие, контрапунктические ухищрения которого почти невозможно распознать ухом, хотя сам по себе феномен благозвучен и потому не создает слуховых проблем. А впрочем, как раз благозвучие и создает проблемы: ведь консонанс обладает такой способностью сливать отдельные элементы в единый объект, что при прослушивании трудно диссоциировать голосоведение и, стало быть, воспринять суть каждой партии, – чего как раз и добивается Стравинский посредством если не конфликта, то по меньшей мере различия. Естественно, за это приходилось расплачиваться определенным мелодическим оскудением. <...> Ибо благодаря самой природе этого письма система интервалов проявляла сильную тенденцию к нормированию. Лишь сейчас мы отходим от норм, причем пока что сделали только первый шаг под натиском новых технологий.

Безусловно, ожидаемое расширение звукового материала заставит нас заново продумать меняющиеся соотношения, которые неизбежно возникнут в полифоническом письме, иначе не удастся абсор-

* Из статьи: *Boulez P. Entre ordre et chaos // Musique et Perception. Paris: Editions du Centre Georges-Pompidou, IRCAM, 1988. P. 104–136. Опубликована (с сокращениями): Пьер Булез. Между хаосом и порядком // Советская музыка. 1991. № 7, 9 (данный фрагмент: № 9. С. 71–73). Перевод с французского Р. Куницкой.*

бировать новые звучности. Полифония должна выработать наиболее гибкие принципы и воззвать к различным сторонам восприятия, развивая тот или иной тип структуры. Может быть, нужно добиваться максимальной связности в переходах и поворотах. Когда мелодическая линия сдвигается во времени относительно самой себя, уже нельзя говорить о мелодической имитации или чистом каноне в академическом смысле термина, ибо здесь не слышно двух линий, одна из которых точно воспроизводила бы другую в соответствующей гармонической структуре; мы слышим одну линию, раздваиваемую путем своеобразного временного растяжения. Аналогичным образом мелодическая линия и ее противодвижение воспримутся не как обращенный контрапункт, но как симультанный симметричный образ, потому что и здесь нет гармонического обоснования. Определенный тип письма может раздвоить, умножить образ одной-единственной мелодической линии, не доводя дело до независимости – предельной независимости голосов, что считается необходимой для реальной полифонии. Такой звуковой образ будет воспринят нами как сложный, но объединенный безусловным тождеством. Если <...> я стану наслаивать – в одновременности или с легким смещением во времени – мелодическую линию на ее орнаментированные варианты, то и это все еще будет не независимость голосов, но одновременный показ образа и его дубликата – то, что называется гетерофонией. Следовательно, мы можем играть записью и восприятием на разных уровнях, начиная с самой непосредственной и неоспоримой реальности до любой произвольной иллюзии.

До сих пор мы говорили о расщеплении одного образа, например, при помощи времени: если главный образ разворачивается во времени, пульсирующем регулярно или нерегулярно, а производные – во времени свободном и автономном, не пульсирующем или пульсирующем по-своему (в другом темпе, с другими соотношениями длительностей), и если к тому же само пространство осмыслено как фактор разделяющий («Répons»), то и наш слух словно расщепляется. Единый феномен воспринимается в разных системах координат. Понятно, подобный феномен должен обладать очень большой интегрирующей силой, чтобы стало возможным восприятие факторов расщепления. Так, при расщепленном времени, пространстве или тембре объединяющую роль должны сыграть звуковысотность, фактура.

динамический профиль. Аналогичным образом в полифонии «чистое» контрапунктическое построение можно полностью доверить одной группе, а его вариант – другой. Строгое разделение тембров поможет воспринять этот эффект. Сошлюсь на последний вариант моего «Брачного лика» [*«Le visage nuptial»*]. Линии исходной полифонии – без украшений – излагаются струнными, а орнаментальная гетерофония – резонирующими инструментами, при этом гетерофония как бы скрещивается с полифонией, тклет свой узор, несколько отличный от основного, обогащая ткань расщепленным смыслом, непосредственно выведенным из первоначального.

Впрочем, я охотно остановился бы на понятии ткани – одном из существенных элементов нашего восприятия полифонии. Изучая контрапункт и выполняя письменные задания <...> первейшей заповедью мы полагаем, как уже говорилось, независимость голосов; вторую – использование исключительно их средних регистров; третий – как можно реже допускать перекрещивание голосов (то есть изменение их обычного расположения), исключая разве что особые случаи, продиктованные условиями записи или характером выразительности. Что же дают в конечном итоге школьные правила, кажущиеся при подобном описании совершенно бессознательными и абсурдными? Они всего-навсего сохраняют единство каждой линии и упрощают ее узнавание для будущего слушателя: независимость голосов – да, конечно, но лишь внутри заботливо охраняемого ограниченного пространства. От школьного контрапункта к композиторской реальности ведет длинная цепь отступлений, и все-таки законы идентификации столь могущественны и вездесущи, что они долгое время оставались основой письма, – мол, вразумительность музыкальной речи стоит этой жертвы. Но при сравнении классического письма с веберновским, особенно в инструментальных сочинениях (использование регистров в вокальной музыке обусловлено возможностями голоса, интонирования), можно заметить, как постепенно расшатывались законы идентификации. Например, в Симфонии op. 21 письмо Веберна опирается на самые строгие школьные принципы, по крайней мере во всем, что касается соотношения интервалов по горизонтали и ритмики в ответах, – пусть даже вертикальный контроль осуществляется иными средствами, традиционная гармоническая функциональность полностью исчезает перед лицом хроматической

комплементарности и решительно упраздняется интервал октавы, ибо в полифонии Веберна дублировки невозможны. Как же достигается единство различных мелодических линий в полифоническом целом – линий, связанных друг с другом попарно, при помощи точной имитации? Веберн делает именно то, чего школьные правила делать не рекомендуют: у голосов нет строго ограниченной тесситуры, стало быть, в своем интервальном развертывании они перекрещиваются; непрерывность фраз разрушается паузами между составляющими их интервальными ячейками; тембр варьируется от одной ячейки к другой, причем слово «ячейка» понимается здесь в самом узком смысле: одна-две ноты. Иногда из-за специфики письма идентификация вообще невозможна, особенно если совокупность звуковысот в каждом голосе остается неизменной, застывшей в тотальном расслоении регистров: каждый голос выражается в собственной системе, можно сказать, на собственном звуковысотном языке. И вообще голоса в полифонии Веберна мы воспринимаем совсем не так, как голоса в полифонии Баха, наш слух ориентируется прежде всего на сходные тембры – например, валторны и кларнета, на рисунок и ритмическую фигуру, то есть на все, что временно связывает очень ограниченную совокупность параметров. Мы находим точку опоры, теряем ее и находим вновь, причем сама утрата обусловлена главным образом нагромождением параметров и установлением над ними жестокого, всеподчиняющего контроля.

Я сам в своей первой тетради «Структур» для двух фортепиано не раз играл регистровыми преобразованиями полифонической фактуры. В одноголосии ошибиться невозможно, пусть даже постоянные скачки из регистра в регистр, равно как и постоянно изменяющиеся динамические оттенки не способствуют стабильности слухового ощущения. Эта линия доведена до предела, за которым утрачивается единство, ибо каждая из составляющих движется в своем направлении, и все же мы слышим ее именно как целое, потому что сама линия – единственная. Предположим теперь, что у нас несколько голосов, и каждый исполняется на отдельном фортепиано; тогда, несмотря на единство тембра, само разделение источников звука поможет нам выделить голоса фактуры. Но если пятиголосная полифония излагается в одном регистре, строго установленном и расслоенном, как у Веберна в ор. 21, слух уже более не может индивидуально восприни-

мать каждый голос; наше ухо различает в явной неподвижности лишь звуки, повторяемые через краткие промежутки времени, причем те, что звучат громче, подчиняют себе все прочие. Иными словами, нашему восприятию, более или менее статистическому по своей природе, остается разве что понемногу приближаться к пониманию написанного в нотах; конечно, восприятие всегда определенным образом отклоняется от записи, но суть слышимого, как я полагаю, все же невозможно выразить иными средствами, чем эта самая запись.

Впрочем, есть и другие примеры – как в творчестве Веберна, так и в произведениях композиторов поколения 1950-х годов, – здесь слышимый результат зависит уже не столько от записи, сколько от различных критериев восприятия. «Придуманные» соотношения неизбежно остаются потенциальными, даже если их распознают и анализируют, и, напротив, складываются реальные, «результатирующие» соотношения, скрывающие структурную основу. Слабость ли это нашего восприятия или же главная ошибка любых концепций? Равнозначны ли читабельность самой партитуры и ее структур? Задумавшись обо всех этих спекуляциях по поводу длительностей, их числовых соотношений и сложных комбинаций, неминуемо приходишь к вопросу: а что же остается слушателю? Самый спонтанный филистерский ответ – обвинение в необоснованности и бесполезности: как только структура перестает восприниматься слухом, как таковая, она становится не только бесполезной, но и бессвязной, и абсурдной. Если же, однако, в свою очередь, попытаться осмыслить само понятие очевидности, воспринимаемости как первостепенный критерий в оценке структуры и оправдание этой структуры, выяснится, что и оно не выдерживает критики, по крайней мере в том, что касается наглядно-непосредственной очевидности. Да и внутренний голос подсказывает нам, что такой тип очевидности не может быть конечной целью композиции, что бывает позитивное расхождение между записью и возникающим на ее основе звуковым объектом и что предвидеть и оценить это расхождение трудно, даже невозможно. К определенному результату невозможно прийти наиболее простым и прямым и наименее продуманным и исчисленным путем. Очевидно, например, что пермутации длительностей в «Хронохромии» Мессиа-на опираются на столь сложные сплетения, что напрасно даже пытаться их воспринять на слух. Но иным способом вряд ли удалось

бы создать впечатление, будто длительности абсолютно независимы от пульсации, хотя и повинуются скрытому закону; мы замечаем контраст между длительностями долгими и краткими, пусть не умея определить принципы, на которых он основан: результат ощущается абсолютно точно. Композитору необходимо было опереться в данном случае на «объективный» метод, исключивший до определенной степени и в определенной области всякое субъективное вмешательство. Конечно, существует опасность детерминистского, механистического разворачивания подобных структур, ибо способность к изобретению в композиции несводима к нахождению некоей скрытой комбинаторики, предопределяющей все без исключения музыкальные события. Но даже при столь строго установленной сетке длительностей остается множество отчетливо воспринимаемых слухом параметров, подчиненных свободному выбору композитора, более гибким законам и спонтанной фантазии: это выбор звуков, аккордов, тембровое решение, приемы игры и т. д. То, что предназначено для прямого, без опосредований, восприятия слухом, несет в себе скрытую временную структуру, не обнаруживая ее смысла. На мой взгляд, нет ничего более законного, чем эта игра видимого и скрытого; однако отсюда вовсе не следует, будто я нахожу доблесть в мистике цифр или эзотерических смыслах числа: все дело в том, что умозрительные размышления подобного типа побуждают воображение выйти за привычные для него пределы; в свою очередь, средства, использованные композитором, направляют восприятие в область необычного, где закон скорее угадывают, нежели контролируют его выполнение.

<...> Скорость следования событий друг за другом или смены определенного числа объектов также способна создать чувство неуверенности. То, что вы совершенно четко слышите в сравнительно медленном движении (наложение линий, последовательностей аккордов, смена тембра), становится при увеличении скорости не только более сложным или более беспорядочным, но и вовсе нерасчленимым на составляющие. Так я действовал в некоторых эпизодах «Éclat/Multiples»: благодаря быстрому движению удалось достичь обобщенного восприятия, причем в сравнительно простой фактуре; в быстром темпе достаточно всего лишь двух приемов – различной артикуляции и перекрещивания линий, чтобы создать нерасторжимый сплав. Есть и другое средство обмануть восприятие, лишив его возможности осо-

знать закон, — это использовать «дырчатые» структуры по типу некоторых картин Поллока и Виейра да Сильвы, где отдельные поверхности как бы вычеркнуты, скрыты, с тем чтобы воспринимался лишь акт возникновения некоего примитивного целого. Так, в одной из моих «Notations» (№ 2) я записал вначале ударные, исходя из ритмических мотивов в их целостности. Осталось лишь подчеркнуть начало каждого ритмического периода наслоением ритмических пластов, и угадать принцип организации длительностей оказалось невозможным; создается впечатление случайности, но вскоре слушатель понимает, что последняя все-таки не совсем «случайна»... восприятие балансирует между скрытым и слышимым. Отфильтровав некоторые звуковысоты, можно затемнить мелодические линии, создать впечатление бессвязности, а затем, снова введя эти звуки в мелодию — последовательно или неожиданно, — восстановить очевидность музыкального смысла. Итак, для игры с восприятием пригодны отнюдь не только крайние средства и сложная комбинаторика; даже очень простые приемы, меняющие реальность звуковых объектов, манипулируя той или иной составляющей, дают подчас сходный или более действенный результат. Суть этих приемов в том, чтобы, создав поначалу легко воспринимаемую реальность, так или иначе зашифровать ее, сделать изменчивой или даже продлить в темные бессознательные области восприятия. И на всех стадиях описанного процесса активную роль играет нотное письмо — начиная от структуры музыкальных объектов вплоть до оценки их в изменяемом контексте.

Берг: современные следствия

(по поводу «Двух недель австрийской музыки»)*

Выставка шедевров венских музеев в Париже принесла нам «Две недели австрийской музыки», которые следует признать наиболее значимыми. Их организаторы не ограничились обращением к таким классикам, как Гайдн, Моцарт, Шуберт и Малер: важное место было отведено и Бергу, из сочинений которого можно было услышать три фрагмента из «Воццека», Концерт для скрипки с оркестром, Камерный концерт для фортепиано, скрипки и духовых и, наконец, Лирическую сюиту. Мы не будем обсуждать интерпретации этих произведений, поскольку простое упоминание того, что играл Квартет Вега¹, а оркестровыми сочинениями и Камерным концертом дирижировал Дезормьер, уже говорит само за себя. Впрочем, наша цель заключается не в том, чтобы представить рецензию на эти концерты, а скорее в том, чтобы поразмышлять об исключительном случае Берга.

Не беспокойтесь! Мы не собираемся говорить о ясности, достоверности, возрождении и других клише, которые постепенно стали разменной монетой в этом вопросе; мы подойдем к проблеме с гораздо менее «философичной» позиции и попытаемся, отточив, на-

* *Boulez P. Incidences actuelles de Berg // Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris, 1966. P. 235–240.* Название данной статьи во французском издании и переводах на другие языки существенно различается: в английской версии – «Сегодняшние столкновения с Бергом» (*Boulez P. Present-day Encounters with Berg // Boulez P. Notes of an Apprenticeship. New York, 1968. P. 235–241*), в немецкой – «Недоразумения вокруг Берга» (*Boulez P. Mißverständnisse um Berg // Boulez P. Anhaltspunkte: Essays. Kassel, 1979. S. 318–324*). Наиболее точным по смыслу и отвечающим главной идее данной статьи представляется немецкий вариант названия. Перевод с французского и комментарии Н. Ренёвой.

¹ Квартет Вега – венгерский струнный квартет, который был основан выдающимся скрипачом Шандором Вегом (Sándor Végh, 1912–1997) в 1940 году в Будапеште и просуществовал до середины 1970-х годов. Коллектив прославился, прежде всего, исполнением квартетов Бетховена и Бартока.

сколько это возможно, наш критический дух, четко определить место Берга без снисхождения.

Вдобавок, сейчас Берг признан музыкантами всех мастей великим гением, даже оправданием и чудом додекафонной техники. Отсюда происходит очевидное недоразумение. Как раз все то, что эти милейшие музыканты находят в Берге наиболее внушающим доверие, мы принимаем менее всего: его романтизм и, надо сказать, его приверженность традиции. Они уверяют нас, аргументируя это более или менее убедительно, что роль Берга как посредника между тональной и додекафонной музыкой была необходима; что он должен был постепенно упрочить новые ценности, не порывая со старыми. Другие видят в этом конфликте пик психологического надрыва, который и придает его творчеству такую драматическую направленность и гуманизм. Наконец, третьи, менее других обременяя себя рассуждениями, находят в нем душевность и просто музыку [*simplement du cœur et de la musique*].

Бедный Берг! Думал ли он о том, что вызовет комментарии такого рода со стороны ревностных последователей, страстных поклонников или однодневных понтификов, которые позволили ему, считая его *enfant terrible*², войти в братство, которое [само] является чрезвычайно большим!

В действительности, Берг – это крайняя точка в поствагнерианской генеалогии, где сплелись воедино на равных правах любезный – во всех отвратительных смыслах этого слова – венский вальс и напыщенность итальянских веристов. Лейбовиц³, вопреки своему нескрываемому восхищению, хорошо чувствует, несмотря на свою обычную толстокожесть: это особенно щекотливое обстоятельство не дает ему спокойно спать. В статье про Стравинского он писал: «Я не знаю, какой немецкий критик говорил некогда о Берге, что если бы он не был учеником Шёнберга, то писал бы венские оперетты или на худой конец – оперы à la Пуччини. Допустим. Только вот Альбан Берг был тем Бергом, каким он сам решил быть, – то есть как раз учеником Шёнберга, со всеми вытекающими отсюда последствиями, автором не оперетт или опер à la Пуччини, но автором “Воццека” и Лирической сюиты»⁴.

² Трудный ребенок (франц.)

³ Лейбовиц (Leibowitz) Рене (1913–1972) – французский музыковед, педагог, дирижер, композитор. Автор исследований о современной музыке.

⁴ Les Temps modernes, avril 1946 (примеч. авт.)

Приводим этот комментарий, чтобы доказать, что согласно «Les Temps modernes» существование творит сущность, которую избирают и которой затем увлекаются.

Пример 1

Example 1 shows a musical score for measures 76, 77, and 78. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The tempo markings are *molto*, *piu molto*, and *meno*. The dynamics are *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The word *führend* (leading) is written above the first staff in measure 76. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Пример 2

Example 2 shows a musical score for measures 90, 91, and 92. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The tempo markings are *ff* (fortissimo) and *ppp* (pianissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Все это очень красиво; но все же проблема поставлена во всей своей вызывающей едкости. В Берге чувствуется самая разношерст-

ная смесь, базарная экзотика которой проявляется в танго концертной арии «Вино». Наверное, можно подумать, что я преувеличиваю, поэтому, приводя ясные примеры, я твердо намерен вывести читателя из этого заблуждения. Здесь (см. примеры 1 и 2. — *H. P.*) приведено Trio estatico из Лирической сюиты с его раздражающей сентиментальностью, которое для меня связано с самой вульгарной веристской напыщенностью итальянской оперы. Очевидно, что эти повторения двух звуков, подчеркнутые акцентами (тт. 74, 92), эти звуки, протянутые на *crescendo molto* (тт. 74–75), эти параллельные восходящие ходы, эти пучки [paquets] аккордов (тт. 76–78), эти октавные скачки терциями (тт. 91–92) порождены романтическим изливанием дурного вкуса, доведенным до пароксизма. Между тем вы можете возразить, что существует отчетливое различие между фабрикантами запатентованной лирики и Бергом с его тонкостями, например, как в такте 76, где восходящий пассаж ритмически расцвечен у первой скрипки септолями шестнадцатых, у второй скрипки квинтолями восьмых, у альты восьмыми и у виолончели триолями четвертей — ни одна из этих длительностей не совпадает с другой внутри такта; гаммы, по обыкновению параллельные и хроматико-диатонические, зависят от рисунков у каждого инструмента: первая скрипка противопоставляет свои целые тоны преобладающим терциям второй скрипки и т. д. Все это красиво и хорошо! Без этого преимущества Альбан Берг, в сущности, не был бы Альбаном Бергом; но это еще не все.

Пример 3

The image displays a musical score for Example 3, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 176 to 179, featuring a Flute and Saxophone (Fl. Sax.) part on the upper staff and a Violoncello (Vle) part on the lower staff. The Fl. Sax. part begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The second system covers measures 180 to 181, featuring a Woodwind (Holz bl.) part on the upper staff and a Violoncello and Bassoon (Vle Fag.) part on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, all set against a background of horizontal lines representing the staves.

Теперь перед нами пример венского вальса. Комментарии излишни. Отметим только, что черты орфеона⁵ во фразе, порученной флейте и саксофону, вновь сознательно подчеркнуты оркестровкой. Я могу также процитировать Вальс, который уродует первую часть Камерного концерта. Увы! Берг был неправ, жертвуя ради своих тайных пристрастий энергией, способной на большее.

Если до сих пор я говорил о дефектах, то потому, что Лирическая сюита, Камерный или Скрипичный концерт содержат также и экстраординарные моменты, а я плохо переношу неровность в качестве музыкальной материи. Спишем это на темперамент Берга – последнего цветка из оранжереи постромантизма со всеми вытекающими из этого превращениями [avatars].

Но существует еще два пункта, к которым я хотел бы перейти. Прежде всего, это то, что Лейбовиц называет «жестами оперы» [gestes d'opéra] в «Воццеке», то есть Военный марш, Полька и другие изобретения подобного рода. При этом мало было посрамить Стравинского и его «Историю солдата» – когда Берг пишет в «Воццеке» военный марш, обращают внимание на его невероятную пронизательность, признают это замечательной находкой и приписывают ей необходимость, столь помпезно величая это «жестом оперы». Смехотворная бесплодность умственных мучений. «Жест оперы» ничего не оправдывает. Я не намерен спасать от анафемы ни «Историю солдата», ни Военный марш из «Воццека»: оба несут бремя эклектичной эстетики, которая никогда не приводила ни к чему хорошему. Не надо придавать этому большее значение, чем оно того заслуживает.

Гораздо серьезней мне кажется ошибка, которую Берг допускает в конце своего Скрипичного концерта, создавая вариации на хорал Баха «Es ist genug!». Я знаю, что и на этот раз проворные теоретики забросают меня убийственными аргументами: 1) что этот хорал прекрасно вписывается в текст Берга благодаря общему тритону последних четырех звуков его серии и первых четырех звуков самого хорала; 2) что додекафония допускает такую интеграцию, поскольку она так богата возможностями, что может сочетать и тональность, и атональность. Все это философствование и разглагольствование!

⁵ Орфеон (франц. orphéon) – принятое во Франции название мужских хоровых обществ наподобие немецких Liedertafel. Возникли на основе певческих классов в народных школах Парижа в начале XIX века. Многие из них существуют до сих пор.

При изложении этого хорала, в котором серийная гармонизация Берга чередуется с тональной гармонизацией Баха, возникают – из-за гибридизации тональной системы в ее наиболее устойчивом виде с додекафонной – недопустимые несоответствия. Я не отвергаю принцип серийной гармонизации на том основании, что якобы единственно правильная гармония заключена в мелодии. Но надо выбрать либо одно, либо другое решение, а не смешивать их; поскольку материя – разной природы, то конструкция не может претендовать на обоснованность и прочность. Слух это безжалостно обнаруживает. Что же до остального, я полагаю, что додекафонный язык имеет потребности куда более важные, чем брать на поруки хорал Баха.

Я спрашиваю себя – предаваясь минутному сожалению – почему я так непримирим по отношению к Бергу. Думаю, что эта нетерпимость отчасти вызвана нынешними ошибочными суждениями о сладостном, подернутом дымкой Берге, который при таком толковании превращается в грозного Молоха. Ныне открытие Берга стало отправной точкой для чрезвычайно озадачивающего возвращения к Вагнеру. Откуда подобная легкость возврата? Эту позицию следует непременно осудить: мы здесь не для того, чтобы через Берга вновь завязывать отношения с Вагнером. Феномен Берга мог рассматриваться как переходный в течение двадцати лет, несмотря на то, что он был современником Веберна. Сегодня приняты новые формы восприятия [sensibilité], при которых нельзя закрыть глаза на то, что происходило от Дебюсси до Веберна. Возвращение к Вагнеру – очевидный анахронизм и легкое решение, которое надо сразу отвергнуть.

Если мы позволили себе критиковать Берга, то лишь потому, что его место гораздо выше всяких грибуев⁶, считающих и провозглашающих себя додекафонистами; и потому, что мы побрезгуем подать руку этому прогнившему классу, который составляет большую часть парижского музыкального мира, – даже для того, чтобы воздать хвалу!

⁶ Грибуи (франц. Gribouille) – фольклорный персонаж, который, спасаясь от дождя, нырнул в озеро. Впервые упоминается в XVI веке в басне «Проповедь дураков» («Sermon des fous»), где предстает как тупой пьяница. В современной речи Gribouille употребляется в качестве имени нарицательного (синонимы – недотепа, простофиля, путаник), входит во многие фразеологические обороты («тупой как Грибуи», «политика Грибуя»).

Конкретная музыка*

С самого своего рождения конкретная музыка имела успех благодаря своей курьезности, до некоторой степени, впрочем, оправданной. Однако технический интерес, который она некогда возбуждала, по понятным причинам постепенно угас, и можно сказать, что ее роль в настоящее время незначительна, а произведения, ею выдвинутые, недолговечны. ...Извольте! Добро пожаловать в «искусственный» звуковой мир (по аналогии с «естественным» миром инструментов)! Там все позволено! Не для того же, в самом деле, создавали конкретную музыку, чтобы впоследствии ее бранить.

Электроакустические средства, которые предлагает нам современная техника, должны интегрироваться во всеобщий музыкальный язык. Между тем, слово *конкретная* показывает и ложность такого пути, и всю топорность в постановке проблемы. Оно подразумевает как бы манипуляцию со звуковой материей; но само звучание, никак не определенное, не имеет и какого бы то ни было ограничения. Не было достаточного внимания к вопросу о материале — едва ли не основному в соответствующем предприятии. Вместо этого раздавались поэтические заявления, которые продолжали сюрреалистическую практику коллажей — словесных и живописных. Не говоря уже о том, что вся эта поэтика, с ее весьма ограниченными возможностями, устарела, отсутствие ясного определения музыкальной материи привносит, увы, предосудительную анархию в музыкальную композицию, какой бы «приятной» она ни была. Музыкальный материал, пригодный для композиции, должен быть достаточно гибким и чувствительным ко всякого рода трансформациям, способным рождать и нести в себе противоположности [*une dialectique*].

Отказываясь или, точнее, игнорируя столь важные вещи, наши «конкретные музыканты» обречены на небытие. Упомянем,

* *Boulez P. La musique concret // Encyclopedie de la Musique. Fasquelle, 1958. То же в: Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris, 1966. P. 285–286. Опубл. в: Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1995. С. 69–70. Перевод с французского (выполненный по первому изданию) В. Цыпина.*

к тому же, и об извлечении звуков, отвратительных уже по самому их техническому качеству. Отсутствие всякой направляющей мысли предопределило окончательную несостоятельность их изысканий, которые следовало вести с большой строгостью в недрах новой электроакустической сферы. Полуразрушенные аппараты, эдакая легкая небрежность, сделали из студии конкретной музыки «блошинный рынок» звуков, где среди хлама, к сожалению, не отыскать сокровище. Вместо того чтобы довести до благополучного завершения акустическую классификацию, довольствовались простым заполнением свободных ниш, прилепляя к ним фантастические наименования, как, например, «густой звук», «эоловый звук» и другие, столь же неостроумные. Из этих заполненных ниш можно было бы создать на досуге маленький анатомический музей Дюпюитрена.

Что же касается самих «творений», им нечем, кроме этих кавычек, претендовать на внимание потомков: оголенные до основания и рассмотренные с точки зрения их композиционного замысла, они выглядят неловко слепленными и однообразными монтажами; упор в них делается всегда на одни и те же эффекты, среди которых локомотив и электричество прочно удерживают ведущую роль. Ничего, совсем ничего не может выйти из этой нелепой бессвязной metody. Произведенная незадачливыми дилетантами, конкретная музыка проигрывает даже рядом с поделками мастеров звуковых эффектов из киностудии. И если она не интересна ни в звуковом, ни в композиционном отношении, то, спрашивается, в чем ее смысл и польза? После того, как миновал первый момент любопытства, звезда ее явно померкла. К счастью, композиторы, которые действительно столкнулись с проблемами электронной музыки, оказались совсем иного дарования и уровня; и если эта область станет когда-нибудь необходимой, то лишь благодаря усилиям Кёльнской и Миланской студий, но только не в результате смехотворного и немодного уже пристрастия любителей, насколько ничтожных, настолько же и усердных, выступающих под обветшалой вывеской конкретной музыки.

**Техника I: «Ваш Фауст»
(из книги «Апофеоз Рамо»)***

Пьеру Булезу и Паулю Захеру – этот «Апофеоз», прежде всего, как попытка преодоления ограниченности наших знаний и результат вновь открытых разнообразных «исчерпавших себя» возможностей.

Находясь в решительном противоречии с тональной традицией, серийная музыка первой волны (еще неспособная преодолеть дуалистические альтернативы, обусловленные слишком большой близостью к этой традиции) не довольствовалась отрицанием гармонических функций, то есть их своеобразным замораживанием. На всех уровнях, во всех плоскостях и измерениях она старалась реализовать асимметрию, то есть не-тождество, и радикальную недифференцированность <...>. Некоторые экстремальные композиции, предполагающие и с - к л ю ч и т е л ь н у ю защиту алеаторического, бесформенного, шума и всех других форм неопределенности, бесспорно очень красивы в их «отчаянных» попытках осуществить, выразить (то есть придать форму) тому, что противостоит таким попыткам по определению. С другой стороны, музыка оказалась на перепутье между большим числом традиционных методов воплощения музыкальной формы и волей, желанием создавать и сообщать что-то разумное, что-то иное, чем чистое отрицание (если оно вообще возможно); отсюда стремление привести в действие другие п о з и т и в н ы е формообразующие силы и выдвижение на первый план тех категорий композиторского мышления, которым прежде не оказывалось столь большого внимания.

Но скоро стало понятно, что чем решительнее применялись эти новые формальные критерии, тем большего пересмотра требовали

* *Pousseur H. L'Apothéose de Rameau (Essai sur la question harmonique) // Revue d'esthétique. 1968, XXI, Nr. 2–3–4. P. 105–172; Die Apotheose Rameaus: Versuch zum Problem der Harmonik. Darmstadt, 1987. Перевод Е. Дубравской в редакции и с комментариями В. Ценовой.*

лежащие в их основе негативные принципы, со всей их антагонистической косностью. Существовали общие возможности, которые в своей традиционной форме имели определенное практическое воплощение. Но как только возникало желание отойти от эксклюзивных требований такой особой практики, оказывалось, что нет ни необходимости, ни даже возможности одновременно подвергать сомнению уже существующие всеобщие возможности: новые формальные принципы представляли собой лишь специальные случаи этих общих категориальных возможностей. Развитие шло в направлении синтеза на более высоком уровне, то есть к такому уровню, на котором снова могли бы применяться некоторые традиционные формы, рассматриваемые теперь как частные и маловероятные случаи. Это развитие началось весьма осторожно, его первые симптомы воплотились в «технике групп» (начиная с «Молотка без мастера»), в произведениях поздних 50-х, таких как «Группы» Штокхаузена или «Круги» Беріо более отчетливо. Несомненно, что наибольшая осторожность проявлялась именно в гармоническом плане. Из-за господства гармонического мышления, достигшего высочайшей стадии развития в тональной музыке, и четко оформившейся культурной традиции, западноевропейское слуховое сознание обременено стереотипами при восприятии гармонических феноменов. Именно здесь, как кажется, существуют наибольшие опасности чисто реакционного развития, ретроградного движения, которого, естественно, никто не хотел.

Отправившись на поиски самых полезных «формант», самых определенных свойств (чтобы в крупном масштабе реализовать множественность, принципиальный плюрализм композиторских принципов, которые, как и прежде, остаются сердцевиной современной эстетики), я столкнулся с проблемами становящихся все более сложными форм (к тому же мобильных), требующих материала, рассчитанного на тонкое восприятие. Материала, который – в противовес сугубо серийному – не требует постоянных и всеобъемлющих изменений целого, а максимально реагирует (в восприятии) на мельчайшие изменения деталей. На этом основании, около 1960 года, я почувствовал необходимость заняться этим вопросом, рискуя столкнуться с серьезными трудностями (добавлю, я робел некоторое время, до момента, когда первые удавшиеся музыкальные структуры не показали, что я не совсем ошибался). Теоретическое осознание этой необходимости сопровождалось, впрочем, гораздо менее рациональными нуждами и желаниями

(тем не менее, связанными с теоретическим осмыслением), и становилось все более настоящим. Например, мне не удавалось решить-ся на окончательный отказ от той «глубины» (одновременно и внешней, скорее пространственной, и внутренней, скорее душевной – обе они взаимосвязаны), которую, как мне казалось, могли предоставить только гармонические функции – тональные (или посттональные) и модальные, европейские и внеевропейские, известные и только лишь предощущаемые. И эта «глубина» казалась мне одним из самых драгоценных богатств, одной из главных ценностей всей музыки, определяющей ее ни к чему не сводимое своеобразие. Такое своеобразие не мешает тесным связям музыки с немusыкальной реальностью (как и в классической музыке – совсем не до такой степени «обособленной», как о ней часто думают). Слушая симфонию Монтеверди или песню Шумана, индийскую рагу или симфоническое произведение Дебюсси, я не мог не думать с некоторой ностальгией о том, что мы добровольно отказываемся от чего-то незаменимого, и было бы гораздо лучше ничего к этому не добавлять. Наконец (и эта третья причина была, скорее, следствием предыдущих), вместе с Мишелем Бютором [Butor] я занялся сочинением огромного произведения для театра. И оборот, который стала принимать работа, сильно увлек меня в этом направлении <...>

Например, я был очарован литературными цитатами, использованными Мишелем Бютором в его предыдущих сочинениях; это совпадало с одной моей старой навязчивой идеей. Я часто думал, что буду удовлетворен своим музыкальным языком только тогда, когда смогу вместить в него старые элементы так же органично, как это делал, например, И. С. Бах, включая протестантский хорал (и через него еще узнаваемое эхо грегорианской модальности) в свои типично тональные полифонические композиции. И я, естественно, еще не представлял, как смогу когда-нибудь этого достигнуть. Сюжетные перипетии «Вашего Фауста» (молодому современному композитору Хайнриху [Фаусту] поистине «мефистофельский» театральный директор поручил сочинить оперу) и то, что Мишель Бютор (в том числе, потому что этого желал я) очень красиво и обильно использовал литературные цитаты, – все это привело меня к мысли о параллельном включении музыкальных цитат. Первые наброски в этом направлении были еще достаточно робкими <...> А затем, могу сказать, чудовище переросло меня на целую голову; и сейчас, когда я закончил работу, должен признать, что «Ваш Фауст» сделан практически только из цитат,

более или менее значительных (от отдельного интервала, заимствованного из моего собственного раннего сочинения, до целой классической оперной сцены), более или менее измененных или доразвитых и, следовательно, в различной степени узнаваемых; очень часто одна нота или нотная группа происходит из нескольких наложенных, перекрещивающихся цитат. Вследствие целой системы весьма запутанных отношений они как бы «сверхдетерминированы».

Для меня не могло быть речи о введении в мою композицию цитат только в качестве инородных тел (хотя форма «коллажа» могла выступить как один случай среди многих других). Дело касалось видоизменения моего собственного гармонического языка до тех пор, пока цитаты не найдут в нем место, так сказать, естественно. К тому же, это была хорошая возможность, решая специфическую проблему и рассматривая перспективы, которые она открывала <...>, приступить к общему вопросу, о котором уже говорил. Я мог, например, начать, сформулировав его для себя следующим образом: как добиться, чтобы в одной композиции цитата из Глюка или Монтеверди «рифмовалась» с цитатой из Веберна (две «грамматические» сферы, которые виделись мне до того времени прямо противоположными и практически несовместимыми)? Как связать их друг с другом и найти для них общие функции? Как с самого начала и раз и навсегда образовать между ними ряд промежуточных форм? Как убедить музыкальный слух, что обе противоположные цитаты принадлежат к одной, более общей сфере?

Первая возможность – взять за образец историю, отыскать в эволюции, постепенно и логически приведшей, как известно, от тональности к атональности (особенно в венской музыке), первые строительные элементы «грамматической шкалы», интегрального гармонического пространства. Действительно, музыкальный фон (фортепианная партия) спектакля марионеток из сцены E2 (в «Зеркале Вашего Фауста» это «Фантастическая кавалькада») дает постоянный едва заметный намек на возможность такого перехода. Но этого было недостаточно. Мы использовали здесь лишь один из частных аспектов намного более обширного метода. Изучение истории музыки от Джекьюальдо до Дебюсси, от Мусоргского до Мессиана давало примеры, стоявшие вне описанной линии развития. При попытке систематизировать их, оказываешься перед сложно устроенной шахматной доской, многие поля которой (комбинация отдельных свойств, представляющих различные исторические связи) оставались пустыми, то есть не были на самом

деле реализованы. Следовательно, надо было найти систему организации, с одной стороны достаточно емкую и логичную, чтобы все исторические случаи смогли там поместиться. С другой стороны – внутренне связанную, чтобы эти исторические феномены казались порожденными ею. Заметную роль здесь могли играть внешние по отношению к гармонии «переменные». Ноты хорала Баха, нерегулярно рассеянные в музыкальном пространстве, образуют тип музыки, который уже трудно классифицировать в известных категориях, трудно поместить в отдельные ящики тонального и атонального, старого и нового. Но нужно было оставаться в сфере гармонических категорий, и с самого начала я старался сконцентрироваться именно на этом.

А) Интервальные таблицы

Первый ключ, казалось мне, состоял в следующем факте. Я был давно убежден (и это убеждение подтвердилось некоторыми высказываниями самого Веберна), что веберновская гармония – чей центробежный распределительный принцип был точно противоположен четко центрированному и, следовательно, субъективистскому принципу тональной гармонии, – веберновская гармония для воплощения в жизнь этого принципа использовала, однако, те же элементарные гармонические свойства, тот же поляризующий потенциал интервалов. Но если в тональной музыке поляризация была организована так, <...> чтобы накрепко утвердить один-единственный центр-ориентир (что подтверждалось еще и другими сторонами музыкальной артикуляции), здесь происходило совсем другое: интервалы опровергали, нейтрализовывали друг друга, и из этого получался новый тип равновесия, где каждая звуковая точка имела одинаковое значение, ту же «плотность» (то есть, в этом случае, гармоническую или даже гармонико-мелодическую). Речь шла, следовательно, о том, чтобы найти постепенную связь, промежуточное поле между этими двумя весьма разными способами использования одного материала. И ясно, что помочь могли уже некоторые поиски в предвеберновской музыке, политональность, гармония Дебюсси, Стравинского или другая [вертикаль], освобожденная от слишком явных стилистических признаков и рассматривающая их как нейтральные, на чисто гармоническом уровне.

Мне казалось, что надо начать с попытки классифицировать самым логичным и самым функциональным образом все гармонические образования, например, в качестве первого шага, все возможные аккорды. Прежде всего, я представил метод измерения полярности

каждого звука в определенном гармоническом контексте. Сложность и относительная переменчивость этого метода заставили меня быстро отказаться от него. Но если бегло обрисовать его свойства, однажды удастся усовершенствовать его и найти в нем реальную пользу. Во всяком случае, демонстрация исследовательских действий поможет лучше понять то, что будет дальше.

1. Поскольку октава а priori трактуется как «принцип идентификации», все звуки на расстоянии октавы будут определены индексом 1. Квинта <...> обозначается 1:2, большая терция 1:3, малая терция, соответственно, 3:2, и т. д. Следовательно, исходная идея в том, чтобы все новые звуки, появляющиеся внутри ряда частичных тонов, обозначать более высокими цифрами. Но поскольку некоторые частоты кратны друг другу, обозначение этих звуков должно указывать на это отношение. Например, 9-й обертон (большая секунда от основного тона) получит индекс $4 = 2 \times 2$, то есть квинта квинты. Так как они действительно являются новыми звуками относительно тех, чья частота определяется отношением простых чисел с основным тоном, надо сохранять обозначение того же вида, и, стало быть, в конечном счете, речь пойдет об определении ряда простых чисел тем же рядом, передвинутым на одну позицию вверх:

Таблица 1

Обертоновый ряд	1	2	3	4	5	6	7	8
	<u>D</u>	D	A	d	fis	a	c̄-	d̄
Цифровка	<u>1</u>	1	2	1	3	2	5	1
Обертоновый ряд	9	10	11	12	13	14	15	16
	ē	fis̄	gis̄-	ā	b+	c̄-	cis̄	d̄
Цифровка	4	3	7	2	11	5	6	1

Интервалы, имеющие однозначную гармоническую природу (главным образом консонансы, на которые мы только что ссылались), принимают, таким образом, обозначение, которое описывает их иерархическую реальность, их поляризующее свойство: более низкая цифра указывает гармонически самый важный звук. Нет никакого сомнения, что оба звука октавы (1:1) имеют одинаковое гармоническое значение (если абстрагироваться от мелодического различия веса), что в квинте (1:2) верхний тон подчинен нижнему уже намного сильнее. В большой

терции (1:3) верхнему звуку еще труднее освободиться от гегемонии своего основного тона (в тональной музыке значительно труднее модулировать в терцию, чем в квинту <...>; модуляция на терцию производит впечатление гораздо более серьезной перемены).

Но когда дело касается обозначения «диссонантных» интервалов, интерпретация пропорций которых может делаться несколькими способами (например, на основании контекста), дело осложняется. Надо ли, например, искать среднее значение всех возможных способов? Тогда большая секунда – она может соответствовать как пропорции 8:9 так и 9:10 (в нашем обозначении 1:4 или 4:3) – была бы в конечном счете обозначена 5:7 или 2,5:3,5, что, может быть, достаточно хорошо соответствует ее внутренней гармонической сущности, освобожденной от всякого влияния контекста. В таком случае надо спросить себя, о какой большой секунде идет речь (I–II или II–III мажорного лада, например) в определенном контексте, есть ли основания применять столь точную цифровку?

Таблица 2

	Октава	Квинта	Большая терция	Малая терция
Интервал				
Отношение	1:2	2:3	4:5	5:6
частоты		(или 4:3)	(или 2:5)	(или 3:5)
колебаний		(или 1:3)	(или 8:5)	(или 5:12)
Цифровка	1:1	1:2	1:3	3:2
Интервал		Целый тон		
Отношение		8:9	или	9:10
частоты		(или 4:9)		(или 9:5)
колебаний				
Цифровка		<u>1:4</u>	или	<u>4:3</u>
		2,5:3,5		
Интервал		Полутон		
Отношение		15:16	или	24:25 или 25:27
частоты				
колебаний				
Цифровка		<u>6:1</u>	или	<u>2:9</u> или <u>9:8</u>
		5,6:6		
Интервал		Тритон		
Отношение	32:45	или	45:64	или 18:25 или 25:36
частоты				
колебаний				
Цифровка	<u>1:12</u>	или	<u>12:1</u>	или <u>4:9</u> или <u>9:4</u>
		6,5:6,5		

Таблица показывает, каким образом может быть использовано обозначение для вычисления гармонического распределения в некоем целом. Укажем обозначения, которые мы назначили каждому интервалу диатонической гаммы (учитывались только пропорции, использующие первые числа 2, 3 и 5).

Возьмем теперь, например, снизу вверх аккорд: *c, e, b, es*. Мы применим соответствующее обозначение к каждому из составных интервалов, сначала между соседними звуками, потом – между более удаленными:

Таблица 3

es:		1		5,6	2		8,6
b:		2	2,5				11
e:	3	6,5		6			15,5
c:	1		3,5		3		7,5

Если мы сложим затем разные частичные значения одного тона (см. последний столбец), то обнаружим интересный, а то и единственно верный способ представления распределения гармонического веса на разные места «поля» (разделим мы это число на количество рассмотренных интервалов или нет, пропорция не изменится). Очевиден факт общего влияния музыкального контекста на определенный способ его квантитативного представления. Если мы пожелаем затем измерить взаимодействие гармонического и мелодического веса, нам будет достаточно умножить каждое из этих чисел на соответствующее число простой пропорции частот, которой отвечает эта совокупность интервалов:

$$8,6 \times 48 = 412,8$$

$$11 \times 36 = 396$$

$$15,5 \times 25 = 387,5$$

$$7,5 \times 20 = 150$$

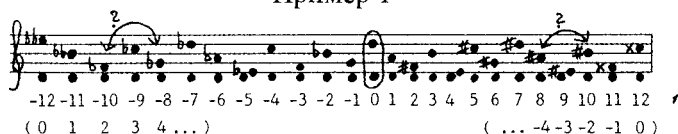
Это неплохо передает и гармоническую и мелодическую «поляризацию» феноменов: почти одинаковое распределение трех верхних звуков (каждый из которых имеет собственную гармоническую окраску), бесспорное (но не чрезмерное) преобладание самого низкого звука.

Конечно, части выполненных операций присуща некоторая неопределенность, может быть даже произвольность. <...> Между тем, я спрашиваю себя, нельзя ли отсюда еще что-нибудь извлечь.

2. Я попытался найти более прямой метод, где результаты практического опыта обращения с интервалами использовались бы более

плодотворно. Целью был классификация аккордов, начиная с трехзвучных. Прежде всего, надо было классифицировать интервалы, соответственно, аккорды из двух звуков, потому что из них составляются трехзвучные аккорды. После первых шагов я выбрал для простой формулы компромисс между обертоновым рядом, слишком сложным для манипуляций, когда входят в сферу сложных интервалов, и «пифагорейским» расположением по чистым квинтам, которое имеет, как известно, неудобство в помещении большой терции в слишком далекую от основного тона позицию¹. В примененном порядке большие терция и секунда были переставлены, чтобы установить между ними более правильную иерархию:

Пример 1



< > Градация диссонансов < >
 Противоположность Полярность
 < >

Итак, справа мы имеем мажорные («диезные») интервалы, те, что тяготеют к доминанте, утверждают (гармоническую) полярность самого низкого звука (мы учитывали и мелодическую разницу между обращениями интервалов); утверждение, которое, однако, становится не таким однозначным по мере того, как мы удаляемся от центра и растет степень диссонантности.

Напротив, слева расположены симметрично минорные («бемольные») интервалы, тяготеющие к области субдоминанты и ослабляющие полярность низкого звука (утверждая гармоническую полярность высокого звука), также по убывающей. Самые диссонантные интервалы – наименее поляризованные, самые двусмысленные или неопределенные в своей внутренней гармонической ориентации. Можно или замкнуть круг энгармонизмом, отождествляя *gis* и *as* и т. д., или же продолжить экспансивное расширение интервалов и

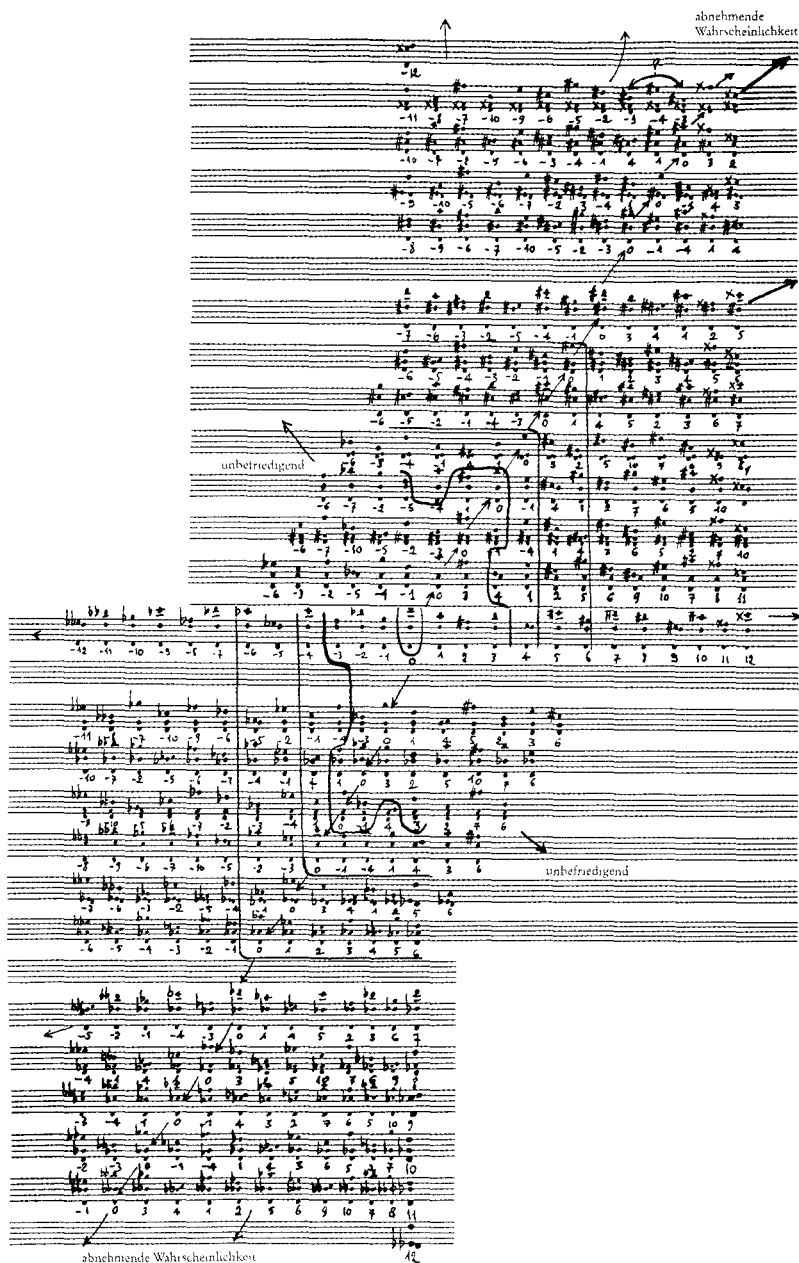
¹ Имеется в виду пифагорейская большая терция, образованная наложением квинт.

рассматривать «альтерированные» интервалы тональной теории в их специфичности, все же уточнив, что уменьшается вероятность того, что отношение частот было интерпретировано таким образом. Это произойдет лишь в том случае, если общее толкование контекста будет заметно выигрывать в простоте и логике. Возможны некоторые варианты относительно точного порядка размещения этих альтерированных интервалов. Их можно избежать, признав, что иерархическое расстояние между интервалами не одинаковое повсюду и что альтерированные интервалы могут быть весьма приближены друг к другу по степени диссонантности, сложности, и т. д.

Теперь мы можем разработать таблицу всех аккордов из трех звуков с их характерными отличительными признаками (они могут менять свое октавное расположение, при условии, что не меняется их расположение снизу вверх; следовательно, не учитывается октавная позиция, но учитывается вид обращения аккорда). Речь идет о двухмерной таблице, в которой: нижний звук всегда зафиксирован на одной и той же высоте (это значит, что данная таблица может и должна – чтобы быть исчерпывающе полной – транспонироваться на каждую из двенадцати ступеней хроматической гаммы); верхний звук аккордов меняется в горизонтальном измерении согласно вышеупомянутому принципу и, следовательно, остается постоянным для всей строки; средний звук меняется в соответствии с тем же порядком в вертикальном измерении (и остается постоянным внутри нотной линии – см. пример 2 на с. 172).

Мы с легкостью констатируем, что северо-восточный и юго-западный участки этой таблицы предлагают уже удовлетворительную упорядоченность. Семейства аккордов с действительно однородными гармоническими свойствами собираются настоящими концентрическими кругами вокруг центральной удвоенной октавы (или удвоенной примы): аккорды, где есть только консонирующие интервалы (октавы, квинты и терции); потом аккорды, где единственный допускаемый диссонанс – большая секунда (или ее мелодические производные); затем аккорды с полутонами и даже тритонами, но еще поддающиеся истолкованию в пределах диатоники; наконец, хроматические и альтерированные аккорды, ясность которых уменьшается по мере того, как происходит энгармонизм других более простых аккордов.

Пример 2



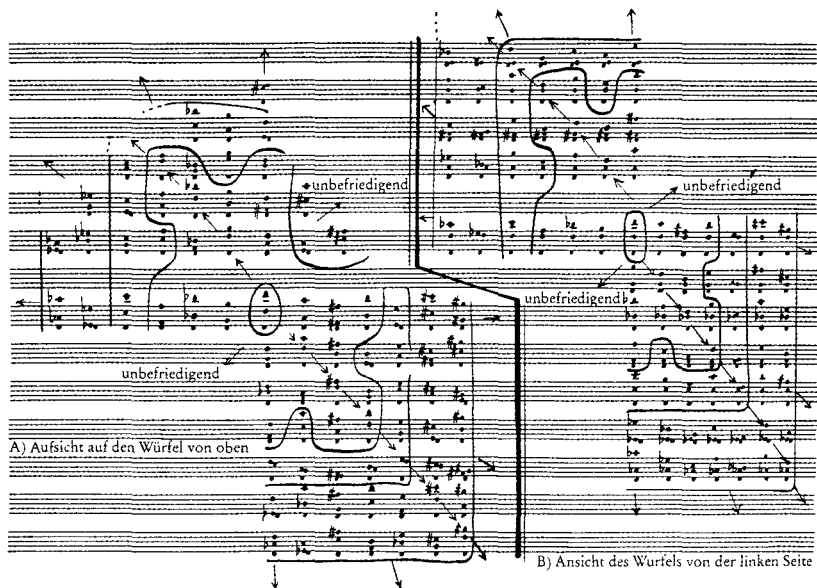
Зато северо-западный и юго-восточный участки ставят одну проблему. Даже маленькая часть, показанная нами, не равномерна: диссонантные квинт- и квартакорды появляются там, например, «перед» консонантными аккордами и «трезвучиями». Если хорошо подумать, то объяснение этому достаточно простое. В горизонтальном измерении меняется интервал между двумя внешними звуками аккорда, в вертикальном измерении – интервал между двумя нижними звуками; напротив, степень консонантности третьего интервала – между двумя верхними звуками – не учитывается. Так как в обоих корректных участках таблицы только одна половина организационного принципа (или доминантовая, или субдоминантовая) «спрягается» сама с собой, или «умножается» сама на себя, развитие третьего интервала непосредственно зависит от двух других интервалов, то есть проходит параллельно (или почти параллельно). Иногда, из-за обмена ролями секунды и малой терции, в этом удовлетворительном распорядке возникает небольшое несоответствие. На северо-востоке скапливаются на одном участке все возможные диезы, тогда как юго-западный участок, со всеми своими бемолями, опровергает, насколько возможно, полярность нижнего звука.

Основание для отсутствия двух других необходимых для корректности таблицы квадрантов² – то, что они состоят из взаимно противоположных половин, которые, тем не менее, могут комбинироваться друг с другом. Иными словами, аккорды состояются из доминантовых и субдоминантовых интервалов. Однако это не исключает удовлетворительное упорядочивание. Для этого мы должны ввести в таблицу третью ось (перпендикулярную плоскости изображения), по которой наши аккорды разместятся в соответствии с природой верхнего интервала, рассмотрение чего до сих пор опускалось. (Мы обозначили позицию аккорда на этой оси положительными или отрицательными значениями в соответствии с тем, находятся они впереди или позади центральной плоскости – плоскости октав; то есть согласно тому, находится ли верхний интервал справа или слева, в доминантовой или субдоминантовой сфере шкалы консонансов. Интересно отметить, как ведут себя цифры на вертикальной, горизонтальной северо-восточной

² Квадрант – любая из четырех областей (углов), на которые плоскость делится двумя взаимно перпендикулярными прямыми, принятыми в качестве осей координат. Исходя из авторского контекста, отсутствуют северо-западный и юго-восточный квадранты таблицы.

и юго-западной диагоналях нашей таблицы относительно центральной оси.) Располагая теперь трехмерным пространством, кубом, в котором распределены (достаточно нерегулярно) наши аккорды, мы можем перемещаться относительно него. Если мы его рассматриваем сбоку (слева или справа) или относительно его вертикальной оси (то есть, если мы дадим возможность «третьему» интервалу с одним из двух других реализоваться на плоскости), то обнаружим удовлетворительный распорядок всех еще не классифицированных аккордов наших двух «неудовлетворительных»³ участков.

Пример 3



Мы получили теперь полную картину расположения аккордов из трех звуков. Подобная таблица аккордов из четырех (или более) звуков будет, как можно догадаться, настолько сложнее, насколько число составных интервалов возрастает согласно треугольнику Паскаля (шесть для аккорда из четырех звуков, десять для аккорда из

³ Unbefriedigend, согласно авторскому обозначению в таблице. Другие имеющиеся там ремарки: Aufsicht auf den Würfel von oben – вид на куб сверху; Aufsicht auf den Würfel von der linken Seite – вид на куб слева. В предыдущем примере 2 использовано понятие «убывающей вероятности» – abnehmende Wahrscheinlichkeit.

пяти, и т. д.). Практичным методом может оказаться анализ содержимого многозвучных аккордов посредством аккордов из трех звуков (abc, abd, acd, bcd) и приведение, некоторым образом, к средней величине или синтезу гармонических качеств.

Б) Круговые системы

Вопреки, а может быть, именно благодаря своей полноте, эта таблица мне казалась очень тяжелой в обращении, весьма малопригодной (для меня в тот момент) к порождению композиционного материала. Надо было найти что-то более сжатое и в силу этого более практичное. Главное – что-нибудь более «активное», менее равнодушное к истинному музыкальному отбору. Идея метода, позволяющего понемногу (и по определенным правилам) превращать Веберна в Монтеверди или обратно, продолжала неотступно меня преследовать. Конечно, и разработка моей таблицы уже позволила мне приблизиться к ее осуществлению.

1. Статья американского теоретика О'Коннелла⁴ хотя и не разрабатывала моего направления и осталась на уровне исключительно комбинаторного рассуждения, все же помогла мне выработать первый оперативный механизм.

Пример 4



Здесь два ряда: хроматическая гамма и квинтовый круг – то есть два явления, которые очень несходными путями, при помощи гармонически противоположных основных модулей (квинта – консонанс, полутон – диссонанс) производят идентичный суммарный материал, по крайней мере, на абстрактно-комбинаторном уровне. На гармоническом уровне *e*, порожденное последовательностью полутонов от *c*, не такое же, как произведенное последовательностью квинт, не обладающее теми же свойствами. Но некоторые приемы артикуляции – выбор расположения и т. д. – могут показать и подчеркнуть их подобие. Сравнив два ряда, мы увидим, что все их нечетные звуки

⁴ Опубликовано в журнале «Die Reihe», № 8.

одинаковы. Иначе говоря, они состоят из двух целотоновых гамм, вставленных одна в другую, вторая гамма (четных звуков) в одном случае транспонирована на тритон выше другой. Транспонировав ее сначала на один тон, затем на два, мы получаем два промежуточных типа, где полутон или квинта (или кварта) чередуются с малой терцией (промежуточный интервал, одновременно консонирующий и слабо поляризованный) и где порожденный материал – всегда хроматическая сумма в силу кругового характера целотоновой гаммы.

Пример 5а



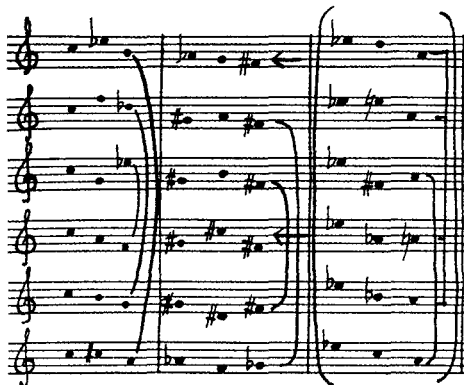
Если мы продолжим транспозицию одной из гамм по целым тонам вверх, то снова обнаружим прежде всего квинтовый круг и оба типа звуковых отношений из предыдущего примера – транспонированными и представленными в обратном порядке, прежде чем вновь появится хроматическая гамма. Она замкнет эту циклическую систему, состоящую из шести трансформаций.

Пример 5б

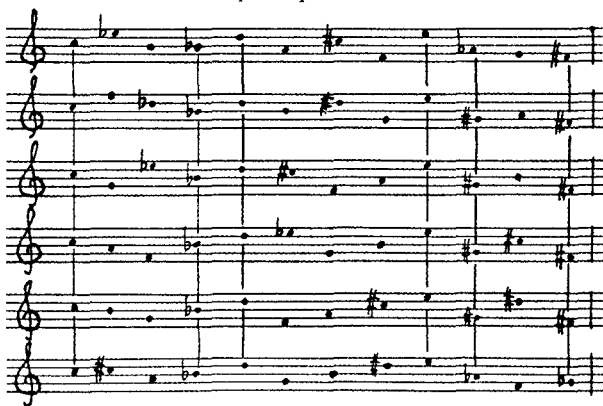


Если мы применим эту систему не к гармонически смешанным сериям Шёнберга (как это делает О'Коннелл, который, впрочем, учитывает лишь два крайних случая: хроматический и по квинтам), но и к сериям гармонически типичным, например, с сильным хроматическим коэффициентом, как у Веберна, то возникает примечательная гармоническая трансформация (пример 6а). Здесь мы видим, что тип данного аккорда трансформируется всегда одинаково (пример 6б) и что некоторые структурные принципы начальной серии, симметрии, и т. д., строго сохраняются.

Пример 6а



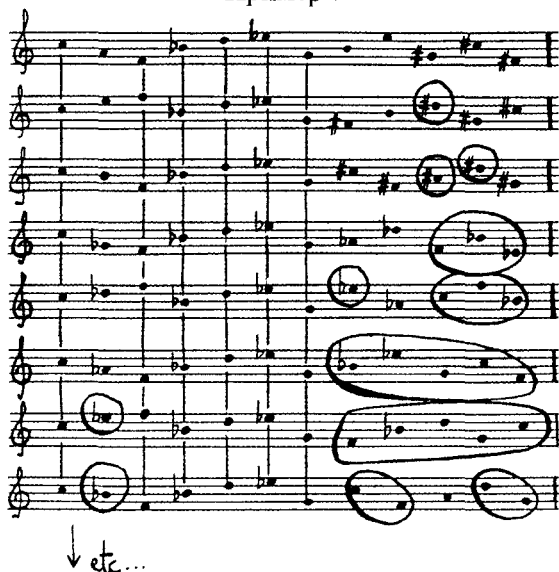
Пример 6б



Следовательно, мы располагаем шкалой постепенного гармонического изменения структуры групп (групп в смысле частей серии) от хроматического к диатоническому, проходящего через промежуточную зону (как у Стравинского), которую до определенной степени характеризует понятие мажора-минора, но где сумма всегда остается хроматической. Иначе говоря, в первом случае (хроматика) – взаимное гармоническое соответствие двух уровней (полной серии и ее частей), тогда как во втором случае (мажоро-минор) между ними есть противостояние, то есть что-то сравнимое с обобщенным понятием политональности. Итак, это лишь промежуточный случай, и мы должны суметь <...> идти, пусть даже другим путем, туда, где снова возникло бы соответствие между двумя уровнями серии, но на

этот раз диатоническое. Разделим ее не на две целотоновые гаммы, а на два диатонических гексахорда, два квинтовых полукруга. И переместим один из них уже не по его собственным ступеням – так как он, в отличие от целотоновой гаммы, не является замкнутым, возвращающимся к самому себе рядом – а по всему квинтовому кругу. Это означает, что два гексахорда станут понемногу перекрывать друг друга, что приведет к постепенному исчезновению одних звуков хроматического целого и дублированию других.

Пример 7



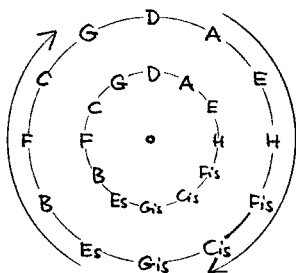
<...> Три полученных крайности, впрочем, могут, организовать-ся, скорее, в треугольник, чем в линейную шкалу. Это лучше выявит единство системы, поскольку есть общий критерий, свойственный каждой паре угловых точек, как АС, так и двум другим, поскольку можно перейти от каждой пары к соседней, не проходя через третью, между тем как во всех трех случаях третья пара рассматривается как промежуточная случай между двумя остальными. <...>

К этому методу можно было бы добавить еще много вариантов, например, произвести от изначально полностью хроматической серии серийный тип, где доминируют «целотоновые» группы. Очевидно, что и обратные операции всегда возможны. <...>

На первый взгляд этот метод зависим от элементарной серийной техники, мотивной или пуантилистической, но приемы развития (как например, техника «мультипликации», представленная и изложенная Пьером Булезом) могут найти многообещающее применение. Кстати, я хотел бы высказать критические замечания относительно некоторых аспектов метода мультипликации, выдвинутого Булезом⁵. По его мнению, необходимо исключать повторяющиеся звуки, сохраняя лишь один вид каждой хроматической ступени, произведенной посредством мультипликации. Но это представляет двойное неудобство. Чем дальше продвигается мультипликация, тем более мы приближаемся к хроматически недифференцированной сумме, тем более ускользают отличительные свойства групп, как умноженных, так и умножающих. Тогда сохранение удвоений полученных звуков⁶ производит наиценнейшее характерное множество, логика порождения и возникновения которого прекрасно воспринимается слухом. Впрочем, можно найти хорошие примеры аналогичных явлений (звуков, более или менее повторенных, конечно, всегда в унисон) в некоторых сочинениях Булеза, таких как вторая книга «Структур» или первая версия «Don» из «Pli selon Pli» для фортепианного соло. Рассмотрим теперь обобщение этого метода, весьма приспособленного к технике групп [Gruppenteknik].

2. Возьмем два квинтовых круга <...> и расположим их концентрически <...>. Повернув один из них по отношению к другому (пример 8), мы получим их разные гармонические комбинации, в целом 12.

Пример 8

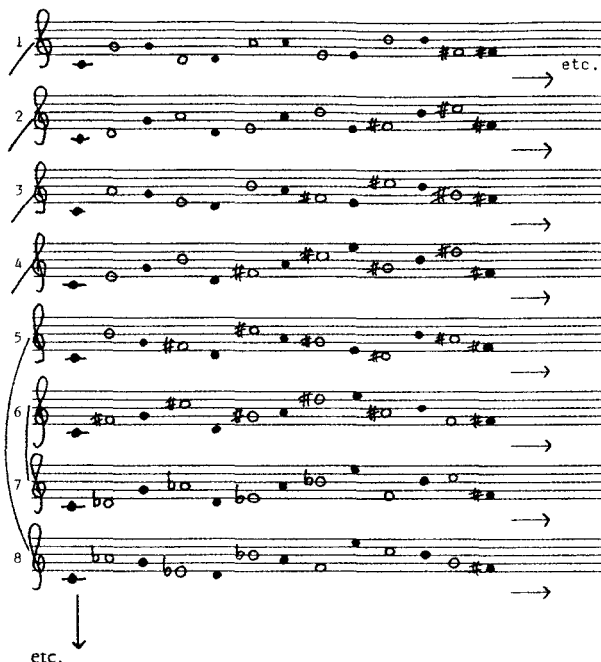


⁵ О технике мультипликации высот см.: Теория современной композиции / Отв. редактор В. С. Ценова. М., 2005. С. 364–373.

⁶ В октаву, если используются регистрово-фиксированные интервалы. При этом гармоническая система а priori должна предполагать возможность законного и функционального появления этого интервала.

Но снова обнаруживается симметрия обеих половин квинтового круга, дающая 6 отличающихся гармонических комбинаций.

Пример 9



Эти гармонические комбинации располагаются в диапазоне от экстремальной диатоники (где максимальная близость повторенных звуков и насколько возможно позднее появление хроматизма) до крайней, в стиле Веберна, хроматики (где повторения звуков удалены друг от друга как можно дальше). Если учитывать лишь небольшие группы, например, из трех звуков, то вследствие некорректного положения большой терции в квинтовом круге необходимо изменение таких звуковых последовательностей. Может быть, наиболее удовлетворительным будет порядок, представленный в примере 10а. Если учитывать аккорды из четырех звуков, то обнаружим наложение групп родственного типа, что иллюстрирует одновременно и сложность и богатство этой системы (пример 10б).

Пример 10а



Пример 106



Можно использовать эту систему, чтобы создать группы с разным гармоническим потенциалом. Возьмем, например, ряд структурообразующих для групп интервалов. Вставим внутрь каждого интервала звуки, которые содержат этот интервал в одной из комбинаций из примера 9 (порядок последования – от консонансов до диссонансов). Мы получим последовательность групп, логически связанных между собой, гармоническое развитие которых одновременно эффективно, воспринимаемо и совершенно контролируемо (пример 11).

Пример 11



И тем не менее, эта гармоническая структура построена пока на достаточно абстрактном уровне. Звуки группы могут и должны быть еще распределены по времени и по регистрам (что устанавливает связь с другими аспектами: ритмом, полифонией и т. д.). Если такая чисто эмпирическая манипуляция не удовлетворяет, можно пойти более систематическим путем, применив шкалу дифференцированных критериев (например: консонантный – нейтральный – диссонантный) и для горизонтального и для вертикального аспектов <...> Для этого надо заново распределить эти критерии.

Таблица 4

		Горизонтальное распределение		
		консонантный	нейтральный	диссонантный
Вертикальное распределение	консонантный	1 1	1 2	1 3
	нейтральный	2 1	2 2	2 3
	диссонантный	3 1	3 2	3 3

«Пролог на небе» из «Вашего Фауста» (первое произведение, сочиненное в марте 1963 в этой новой гармонической технике), так же

как «Апостроф» для фортепиано (1964), были организованы таким образом. «Пролог на небе» основан на разных сериях:

- из моих «Духовных песнопений»;
- очень близкая серия из «Мер времени» Штокхаузена;
- из первой книги «Структур» Булеза;
- из Второй кантаты Веберна (в трех трансформациях – целотоновой, хроматической, в «ладу Листа», приводящие к крайней диатонической структуре);
- серия из «Canticum Sacrum» Стравинского;
- очень близкая первой, из Струнного трио Шёнберга.

Пример 12

chromatische Skala

Ganztonskala

Lisztscher Modus

oder:

diatonische Skala

The diagram illustrates the transformation of scales. A large circle encompasses the central musical staves. At the top, a staff is labeled 'chromatische Skala'. On the left, a staff is labeled 'Ganztonskala'. On the right, a staff is labeled 'Lisztscher Modus'. At the bottom, a staff is labeled 'diatonische Skala'. An arrow points from the 'Lisztscher Modus' staff down to the 'diatonische Skala' staff, with the word 'oder:' written next to it. Another arrow points from the 'diatonische Skala' staff up to the 'Ganztonskala' staff. A third arrow points from the 'Ganztonskala' staff up to the 'chromatische Skala' staff. The musical notation includes various note values, accidentals, and brackets, showing the structural relationships between these scales.

Как видите, вся «небесная» иерархия. На дальнем плане даже маячит фигура дедушки Дебюсси, особенно в диатонически структурированных сериях, когда маленький демон-портье тайно готовит возвращение

на Парнас – или даже апофеоз – еще более далекого предка [Рамо]. Все эти серии взяты из произведений тех авторов, чье влияние и в дальнейшем сохраняется в «Вашем Фаусте»; серии всегда связаны друг с другом (последний звук предыдущей является первым звуком последующей), так появляются $9 \times 12 - 8 = 100$ звуков (также «совершенное» число) с порождающей функцией, которые занимают в полифонической ткани привилегированное место из-за их большой длительности.

3. Во второй части «Вашего Фауста» пианист, музыкальный двойник актера, играющего Анри – даже в том же сценическом костюме, – имеет в своем распоряжении, помимо обычных нот, тетрадь с мобильными страницами «Таро Анри». Она сочинена осенью 1964 как синтез всего гармонического опыта, собранного в сценах «Вашего Фауста». В некоторые моменты пианист должен играть короткие фрагменты оттуда; они выбираются более или менее свободно и их функции переменны: «реплики» в разговорном диалоге, знак препинания, сообщающий о начале мобильной сцены и т. д. Эта пьеса полностью исполняется лишь в концерте, как первая часть «Зеркала Вашего Фауста».

Каждый из девяти двойных листов – с так называемыми модульными «окошками», сквозь них видны нотированные девять основных звуковых групп. Так создается «диахроническая» связь содержания различных сцен⁷, отличающихся особой гармонией. Я отталкивался от четырех ясно различимых типов. Пример 12 (в форме гексахордовой модели, способной к преобразованиям) показывает: диатонический тип противоположен хроматическому, между этими двумя крайностями – два промежуточных типа, до определенной степени противоположные друг другу: целотоновая гамма и то, что мы могли бы назвать «ладом Листа» (на нем основана цитата из Фауст-симфонии, использованная в «Фантастической кавалькаде»; меня удивляет, что Оливье Мессиан не упоминает его в своей теории ладов «ограниченной транспозиции»); обе средние звуковые последовательности получены наложением двух аккордов увеличенной квинты на расстоянии тона или полутона.

Из этих четырех основных типов можно вывести еще два, применив критерий «открытия» или «закрытия». Мы говорим о «закрытом» типе, когда основная музыкальная структура, даже состоящая более

⁷ Альфред Шнитке называл это «техникой стилистических модуляций и стилистической полифонии в кибернетическом пасьянсе оперы Пуссёра».

чем из шести звуков, порождает только те звуки, которые уже есть в гексахордовой модели (при необходимости транспонированной). А в «открытом» типе новые звуки появляются по мере порождения, но с переменной «скоростью» в соответствии с четырьмя случаями. В хроматическом типе достаточно иметь структуру из 12 звуков, чтобы они были все разными и составляли полный звуковой состав. В диатоническом типе эта хроматическая сумма появляется только в конце группы из 24 звуков, так как, несмотря на «открытость», здесь более высокая степень повторения звуков. Что касается целотоновой гаммы и «лада Листа» (где секунды и малые терции создают «мажорно-минорный» потенциал), то они имеют промежуточный характер, а для своего полного выражения им нужна будет совокупность из 18 звуков. Оба эти вида – как и оба первых – отмечены специфической интервальной структурой и стремятся к хроматической полноте, отсюда возникает взаимное сближение: к составляющим их двум аккордам (увеличенные квинты) добавляется третий, что полностью нивелирует их различие; это не что иное, как «третий лад» Мессиана.

Наконец, каждая из описанных выше девяти звуковых групп, нотированных на двойном листе, характеризуется определенным регистром, и отличается от других групп тем, как исходя из определенных критериев (диссонанс-консонанс) происходит относительное распределение тонов в вертикальной и горизонтальной плоскости пространства-времени. Вследствие этого появляются относительно диссонантные структуры на «диатонических» страницах и относительно консонантные в противоположных им <...>. Возникает некий континуум гармонико-мелодических форм с очень тонкой исторически «слоеной» структурой. Благодаря постоянным звуковым связям и «сообщениям», получаемым сквозь модульные «окошки», и вследствие возникающих из этого комбинаторных возможностей, слушатель во время исполнения ощущает, как разворачивается очень однородное, несмотря на большое гармоническое разнообразие, музыкальное пространство. Крайности – консонансы или диссонансы, диатонические или хроматические структуры – звучат как частные случаи всеобщей возможности, то есть основной музыкальной структуры, предрасположенной к синтаксическим новшествам <...>. Мы могли бы описать ее, говоря, что консонансы в ней обусловлены контекстуальным восприятием, лежащей в ее основе силой диссонансов, и наоборот.

Единство этой пьесы («Le Tarot d'Henri») достигается также тем, что, как в «Прологе на Небе», способ полифонической и морфологической артикуляции структур остается, несмотря на гармонические вариации, ощутимо «веберновским». В «Воспоминаниях Марионетки» (третья пьеса из «Зеркала Вашего Фауста»), напротив, сделан дополнительный шаг в сторону обобщения, реализовано синтетическое пространство высшего уровня: пространство Таро вступает в конфронтацию с пространством, где действуют другие правила – в «окошках» Таро появляются теперь фрагменты «Фантастической кавалькады» (вторая пьеса из «Зеркала Вашего Фауста»), истинные или мнимые цитаты романтической музыки (от Бетховена до Шёнберга), где похожие гармонические структуры (диатонические гаммы, лад Листа, целотоновая гамма, хроматическая гамма) служат созданию полифонического целого – более распространенного во времени, более связного и притягивающего. Эти цитаты и имитации стиля, проникающие через «окошки», деформируются, распадаются на части или «ампутируются» таким образом, что исчезает скрепляющая их внутренняя связь. Оставаясь все еще идентифицируемыми и сохраняя преимущества этой возможной идентификации, они теперь более органично комбинируются с материалами Таро.

Следовательно, мы имеем достаточно полно организованное гармонико-мелодическое пространство, по крайней мере в «Вашем Фаусте» (правда, с некоторыми ограничениями по гармонической плотности). Это не исчерпывает, однако, поле музыкальных возможностей произведения. Здесь не хватает, по меньшей мере, всей сферы «шумов» и других «сложных звуков», которые не могут прямо войти в логическую организацию гармонического типа.

В «Вашем Фаусте», согласно требованиям либретто, сфера шумов была особенно разработана исходя из ее изобразительных свойств, чтобы создать характеристические элементы обстановки, в которой разворачивается действие. Схема, которая помогла мне в первом приближении соотнести шумы и гармоническое целое (и здесь уже не могло быть речи о простом наложении или механическом наложении без внутренней связи), состоит в рассмотрении веберновской и поствеберновской музыки как своего рода центрального ядра, начиная с которого музыка может эволюционировать континуально, как в направлении преимущественно гармонических феноменов (и куль-

турной, стилистической семантики), так и в направлении более шумовых, статистических феноменов (и семантики «повседневной», и даже «природной»). Не исключено, что между этими двумя областями могут устанавливаться связи, не проходящие через ядро, потому что, например, некоторые шумы (пение птиц, ярмарочные присказки [ритурнели]) могут иметь относительно гармоническое содержание и для их создания могут привлекаться «стилистические» материалы (это относится в определенной степени и к совокупности всех использованных шумов, даже на магнитной ленте).

Я хотел бы предложить схему еще более удовлетворительной организации звукового материала – на его акустическом и семантическом уровнях. Выше уже рассматривался «треугольник» различных гармонических возможностей, теперь он же, немного варьированный (каждое из понятий – в кавычках):



Если мы продлим ось тональное-атональное, то, вероятно, придем (например, через повышение звуковой плотности) в сферу шума. Это подсказывает строение треугольника большего размера, где этот составит лишь вершину, строго гармоническую вершину, где абсолютным хозяином является звук с ясно распознаваемой высотой. Что будет третьей вершиной этого супер-треугольника в продолжении оси «политональное»? Я думаю, это будет область сложных звуков, структура которых остается относительно гармонической, но где это свойство используется в блоке, как колористическое явление, которое слух не старается анализировать с точки зрения его внутренней функциональности. История уже дала нам всевозможные примеры таких «гармонических красок», более или менее ярко выраженных (начиная с некоторых итальянских мадригалистов и до Клода Дебюсси – применение им параллельных аккордов, трезвучий, септаккордов и др. представляет хорошую иллюстрацию этого «красочного», «нефункционального» применения гармоний); мы находим и другие их проявления – в электронной музыке, обычно менее прозрачные, полученные более или менее плотным соединением элементарных звуков – синусоидальных или других – со звуками с определенной высотой. <...>

Послесловие

Почему «Апофеоз Рамо» (так могло бы быть названо музыкальное произведение)? Потому что Вы, дорогой Пьер Булез, сказали однажды, отвечая на вопрос журналиста, что «эра Рамо» (под которой, думаю, Вы понимаете принцип выведения музыкальных структур из органически предшествующего) закончилась.

Я, наоборот, спрашиваю Вас – чтобы избежать опасности гипноза и в то же время роковой опасности забыть драгоценные уроки, – не лучше ли будет,

как Вы уже давно предложили «относительно Антона Веберна», и как я предлагаю здесь «относительно Рамо»,
довольствоваться
«изучением его персоны»?

Состояния, события, превращения*

В раннем детстве мне однажды приснилось, что я не мог пробраться к моей кровати (снабженной решетками и считающейся надежным убежищем), потому что вся комната была заполнена тонковолокнистой, но плотной и очень запутанной тканью, похожей на секрет шелкопрядов, которые при окукливании покрывают всю полость коробки, где они разводятся. Кроме меня в гигантской паутине оставались висеть и другие существа и предметы: мотыльки и жуки всякого вида, пытавшиеся добраться до просвета скудно поблескивающих свечей, влажные грязные подушки, подгнившее содержимое которых через дыры в наволочке выбивалось наружу. Каждое движение застрявших живых существ вызывало трепет, передаваемый всей системе, так что тяжелые подушки постоянно качались во все стороны и в свою очередь вызывали волнение целого. Иногда обоюдно влияющие друг на друга движения становились такими мощными, что сеть кое-где разрывалась и некоторые жуки неожиданным образом освобождались, чтобы вскоре после этого с приглушенным жужжанием снова заблудиться в колыхающемся плетении. Эти неожиданно происходящие то тут, то там события исподволь изменяли структуру ткани, внутренне переплетающейся: в некоторых местах образовывались крайне запутанные узлы, в других – полости, в которых клочки, возникшие из первоначально связанного плетения, парили повсюду как паутинки. Изменения системы являлись необратимыми; однажды возникшее состояние вновь существовать не могло. Нечто невыразимо грустное было в этом процессе, безысходность протекающего времени и непоправимое прошлое.

Воспоминание об этом давно минувшем сне оказало определенное влияние на музыку, написанную мною в конце 50-х годов. События в приснившейся комнате преобразовались в звуковые фантазии, которые создали исходный материал композиций. Невольный перевод визуальных и тактильных ощущений в акустические происходит у меня довольно часто; я почти всегда ассоциирую звучание с тембром, фор-

* *Ligeti G. Zustände, Ereignisse, Wandlungen // Melos. 1967. № 5. S. 165–169.*
Перевод с немецкого Е. Окуновой.

мой и плотностью, как и наоборот: форму, тембр и материальное состояние – с каждым акустическим ощущением. Даже такие абстрактные понятия, как количество, отношения, связи и происшествия кажутся мне наглядными и имеют свое место в воображаемом пространстве. К примеру, понятие «время» для меня туманно-белое, медленно и безостановочно текущее слева направо, причем оно производит едва слышимый, xxxx-образный шум. «Левое» в этом случае – фиолетовый пункт жестяного качества и такого же звучания, «правое» же – оранжевого цвета, имеет кожеобразную поверхность и тусклый звук.

Если я за основу некоторых моих сочинений беру описанное сновидение, то это не означает, что оно служит «содержанием» моей музыки. Намерение создать иллюстративное или чисто программное искусство мне абсолютно чуждо. Содержание сновидения неоднократно преобразовывалось, накладывалось на иные представления и композиторские процессы и манифестировалось лишь в некоторых формальных и технических аспектах, а также в общем облике соответствующего произведения. В оркестровой пьесе «Apparitions» [«Видения»], например, звучащие структуры напоминают о сети из сновидения, и течение формы также корреспондирует с процессом изменений, которому была подчинена сеть. В этой пьесе имеется два основных типа музыкального материала. Первый, потомок «звуковых гроздей», находится между звуком и шумом и состоит из различных голосов, расположенных друг над другом на полутоновом расстоянии и взаимно переплетенных, вследствие чего они теряют свою индивидуальность и совершенно растворяются в образующем их высшем комплексе. Эти тонко звучащие «текстуры» в зависимости от их высотного положения, вида и плотности сплетения и от природы конституирующих их отдельных голосов имеют различные свойства. Так, особенно тонкие и чувствительные текстуры выявляются у струнных голосов, густые и мягкие образуются у флейт и кларнетов, наконец, еще более густые и непрозрачные – у медных инструментов. Различные состояния в аспекте движения способствуют дальнейшей дифференциации комплексов: одни совершенно неподвижны, другие, хотя и неподвижны в своей совокупности, обнаруживают внутренние колебания или потоки, вызываемые постоянным изменением вида ткани, третьи движутся как целое. Кроме того, есть комплексы, которые создаются или упраздняются в течение своего звучания. Некоторые комплексы,

различные по ширине и продолжительности, вступают друг с другом в следующие отношения: они сменяют друг друга, напластовываются или сливаются до полнейшего смешения.

Другой тип музыкального материала составляют плотные звуковые группы, которые заполняют образованный из первого типа шумовой лабиринт. Некоторые из этих групп состоят из множества звуков, как бы висящих между волокнами мягкого материала, другие образуются из немногих звуков или шумов, или даже из отдельных звуковых осколков, которые прорезают звуковую сеть. Все группы и отдельные звуки возникают неожиданно, как звучащие видения, и в большинстве случаев также внезапно исчезают. Они оставляют после себя след в мягкой шумовой текстуре, которая изменяет свое свойство после каждой «атаки» звуковых множеств и осколков, притом величина этого изменения приблизительно соответствует силе атаки.

Чтобы пояснить этот процесс, я опишу начало первой части «Видений». Пьеса начинается с неподвижной, едва слышной, очень низкой и долгой звучности [Klang], состоящей лишь из двух тонов, играемых контрабасами. Совершенно неподвижной эта застылая звучность, пожалуй, не является, так как интервал двух покоящихся звуков – малая секунда – вызывает их взаимные биения, которые немного затемняют ровно распространяющееся звучание. Эти биения действуют почти как постоянное звучание вследствие крайне слабой атаки на неизменную звуковую сферу, претерпевающую, тем не менее, спустя некоторое время мутацию: происходит трансформация в более высокую, комплексную и шумовую звучность из восьми тесно расположенных друг над другом виолончельных голосов. Эта новая звучность точно так же неподвижна, как и первая, но она еще тише и меньше по продолжительности. Уменьшение длительности и интенсивности основано на том, что новая звучность включает больше звуков и потому имеет даже *большую «ширину»*, чем первая; и так как извне еще не было импульса, который означал бы своего рода приток энергии, рост в ширине и плотности должен компенсироваться утратой интенсивности и длительности. Подачу энергии сначала осуществляет вступающая вскоре после этого арфа: ее щипковое звучание представляет настоящую атаку на постоянную, равномерно развертывавшуюся до сих пор тихую структуру. Изменение, которое теперь начинается, должно быть еще *большим*. Действительно, следствием импульсного воздей-

ствия звучания арфы становится нарушение первоначальной звуковой сферы, которая превращается в словно бы вибрирующую массу. По сути дела, эта новая вибрирующая звучность родственна первым двум, почти неподвижным, так как она тоже состоит из голосов контрабасов и виолончелей; но она значительно более «заряженная», и не только из-за вибрации, но и вследствие увеличения в ширине и плотности: она имеет почти 14 организованных голосов.

Дальнейшее строение части подчиняется схожим принципам. Я хочу поэтому привести еще лишь два типичных места, которые могли бы служить дополнением и подтверждением моего рассуждения. Во-первых, то, где появляется очень короткое и резкое, подобное осколкам, *pizzicato* струнных. До сих пор, несмотря на все изменения динамики, максимальной громкостью было *mezzo piano*, теперь же неожиданно вступает *fortissimo*. Его внезапное появление – вследствие прежней логики событий – должно вызвать более глубокие изменения, чем все предшествующие импульсы. И это действительно происходит: здесь переплетенная сеть в первый раз подвергается встряске, окончательно расшатывающей ее устойчивость. В звучащей структуре происходит раскол, который впервые приводит к очень длительной паузе, прерывающей течение музыкальной формы. Сеть с этого момента изменяется необратимо: неподвижные звучности, прежде затуманенные лишь слабой внутренней вибрацией, становятся отныне беспорядочными. Тремоло и трели оживляют звучащую массу, и продолжающееся нерегулярное колебание динамики мешает обратному достижению всякого равновесия (пример 1, с. 192).

Второе место, которое я должен упомянуть, содержит еще менее ожидаемый и еще более резкий импульс и образует как бы динамическую кульминацию части. Этот импульс отличается не только невероятной громкостью от всего, что до сих пор встречалось, но и тембром и высотой звука, которые вступают в сильнейший контраст с прежним. Особенно резкий, высокий, обладающей ударной силой импульс исходит от следующих инструментов: трех малых флейт *staccatissimo*, ксилофона, гlockenшпиля, бича, высоко настроенного малого барабана, челесты, арфы, чембало, фортепиано (четыре последних инструмента играют очень высоко расположенные звуковые грозди), наконец, струнных, играющих специальным интенсивно звучащим *pizzicato*, в котором струна зажимается ногтем пальца у грифа.

Пример 1 (такты 74–82)

Handwritten musical score for Example 1 (measures 74–82). The score is written on multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Pica 12, Kl. 12, Es-Kl., Trp. 12, Sch. 1: gr. Tr., Gg. I 12, Gg. II 12, Br. 12, and Vc. 12. The score includes dynamic markings such as 'ppp', 'pp', 'f', 'ff', 'fff', and 'fff'. There are also handwritten notes like 'Echo', 'mit Dpf. (M. 12. 13.)', and 'mit Dpf. (M. 12. 13.)'. The notation is dense and includes many slurs and ties.

Возникающий «металлический взрыв» – согласно примененным композиторским принципам – должен иметь дальнейшие последствия как сильнейшая атака, которая встречалась в части. Фактически вся форма в этом месте словно бы опрокидывается; это вызвано

The Lord's Prayer

Handwritten musical notation for a 12-part setting of 'The Lord's Prayer'. The notation is arranged in 12 staves, with the first 8 staves containing musical notation and the last 4 staves being empty. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The text 'The Lord's Prayer' is written at the top of the page.

Музыкальная форма, выстроенная согласно описанным здесь представлениям и принципам, происходит от непрерывного взаимодействия состояний и событий. Состояния при этом прерываются внезапно возникающими событиями и под их влиянием изменяются, и наоборот – измененные состояния оказывают некоторое воздействие на вид событий; эти события всегда должны быть оригинальной формы, чтобы измененное состояние могло преобразовываться дальше. Таким образом возникает постоянное превращение: уже существующие состояния и события исключают свое вторичное появление, следовательно, они необратимы.

Поскольку степень изменения состояний приблизительно пропорциональна импульсной силе событий, создается впечатление причинной связи между событиями и изменениями состояний. Эта причинная связь, разумеется, только кажущаяся: она – элемент одного лишь воображаемого музыкального синтаксиса.

Размышление о двенадцатитоновом коне*

Из-за политической ситуации в Италии я получил возможность впервые увидеть и услышать произведения Шёнберга, Стравинского, Веберна, Хиндемита, Бартока и Мийо только в 1945 году. Мне было в то время 19 лет. Об этом решающем времени я могу сказать лишь, что из всех мыслей и чувств, которые пробуждались во мне благодаря знакомству с музыкой указанных авторов, одно все еще действительно и живо во мне: гнев – при сознании, что фашизм задержал до того момента мою встречу со значительными явлениями европейской музыкальной культуры и что он был способен и впредь фактически фальсифицировать духовную действительность.

Сегодня – спустя много лет – разговор о «культурном развитии», «взрыве искусства» и «свободном высказывании» все еще может вызвать гнев в моей памяти. Все-таки за глянцевою поверхностью современной художественной вседозволенности часто вырисовывается форма фашизма; скрытый фашизм, который хотя и не утаивает от нас какую-нибудь актуальную «информацию», но все равно угрожает изменить восприятие и осознание нашей ответственности перед музыкой как социальным действием.

Я сошлюсь на слова Энценсбергера¹ об индустриализации сознания, которая поет дифирамбы духовной зрелости и в то же время препятствует становлению этой зрелости; которая воздвигает «культуру» памятников, не имеющих никакого отношения к культурной действительности; которая проповедует мир, а готовит войну; которая все покупает и продает: работу, совесть работающих, счастье, симфонии, жизнь и смерть, оружие по почте и этикетку для каждой истины.

Поэтому я решился дать волю чувствам и высказаться об ответственности композиторов в исторический момент, настолько весомый

* *Berio L. Meditation über ein Zwölfton-Pferd // Melos. 1969. № 7/8. S. 293–295.* Перевод с немецкого и комментарии Е. Окуневой.

¹ Энценсбергер (Enzensberger) Ханс Магнус (р. 1929) – немецкий писатель, автор публицистических работ ультралевого направления и критических эссе по вопросам искусства и политики.

и решающий, что казалось бы почти бегством от этой ответственности, если бы я ограничился здесь эпизодом из моей музыкальной жизни. Кроме того, идеи в музыке (как и все иные идеи) имеют кулуарную природу, и я не способен с напускной скромностью заявить, что могу сжать до 10 минут то, что мне стоило 20 лет опыта и совершенствования.

Все мы знаем, что музыка не может повышать цены на хлеб, не в состоянии прекратить войну (или начать ее) и что она не в силах устранить трущобы и искоренить несправедливость. Никогда прежде думающие композиторы не ощущали такой внутренней необходимости подвергать сомнению смысл своих сочинений и основание для этого смысла в отношении к миру действительности. И все же мы видим, что нас вновь и вновь сопоставляют с забавным портретом композитора-космополита, который занимается поставленным на поток созданием и монтажом хорошо изготовленных и тонко подделанных музыкальных объектов. Никогда «композитор» не был так близок к тому, чтобы стать чужеродным организмом или лишь декоративной фигурой внутри своего общества.

Композиция занимается изобретением и разработкой ожидаемых моделей, то есть созданием методов, которые влияют на способность восприятия подготовленного слушателя. Сказанное верно даже для композитора, громко провозглашающего свое безразличие к публике; если он не глухой, то сам играет роль мини-публики.

Между различными методами или «системами» (я говорю здесь на самом деле о поэтике) и идеологической структурой общества всегда существует тесная связь. Эта связь не простая, детерминированная, как предполагалось известной формой псевдомарксистского мышления («декадентское общество порождает декадентскую музыку»), но скорее диалектическая. Историческое развитие изменяет не только социальную структуру, но точно так же кодекс эстетического восприятия. Методы, которые позволяют нам абстрагировать и интерпретировать скрытые моменты этого развития, должны сами подлежать постоянному опровержению. По этой причине каждое многозначительное произведение может рассматриваться как выражение сомнения, как экспериментальный шаг вглубь поэтического процесса, как признание необходимости непрерывных изменений, новых интерпретаций, сравнений и раз и навсегда возникающего

отказа от приятной утопии общего кодекса, который гарантировал бы совершенно безошибочное объяснение.

Идеология культурной индустрии предрасположена к тому, чтобы заставить опыт окостенеть в формах и стилях: формообразование становится формой; инструмент – аппаратом; общественный идеал – партией; поэтика Шёнберга и Веберна – двенадцатитоновой системой. Для меня же, напротив, важно, что композитор должен быть в состоянии доказать относительную природу музыкальных процессов: их структурные модели, которые основываются на прежнем опыте, порождают не только законы, но и преобразование и разрушение этих же законов.

Осознание композитором функционального плюрализма собственных средств образует фундамент его ответственности, точно так же как в повседневной жизни ответственность каждого начинается с осознания множественности человеческих рас, условий, потребностей и идеалов. Я мог бы даже, зайдя слишком далеко, сказать (тут гнев во мне вновь вскипает), что каждая попытка кодифицировать музыкальную реальность как род имитационной грамматики (я ссылаюсь главным образом на стремления, связанные с двенадцатитоновой системой) является каиновой печатью фетишизма, который вместе с фашизмом и расизмом разделяет тенденцию редуцировать живой процесс до застывших этикетных объектов, тенденцию заниматься более формулами, чем субстанцией. Клод Леви-Стросс описывает (правда, как пример других вещей) морского капитана, чье судно стало хрупким плавучим обломком без парусов и который вследствие того, что заставляет команду скрупулезно выполнять свои обязанности, в состоянии отвлечь ее от стремления и желания поскорее приплыть в безопасную гавань.

Прояснить мое мнение может более обстоятельный взгляд на музыкальную теорию (объект, который должен оставаться абстрактным, если его функции не будут заранее специфицированы). Я считаю дискуссию о музыкальной теории значительной лишь в связи с анализом и особыми проблемами музыкального воспитания, и в известной мере только тогда, когда она допускает различные аналитические методы для того же поэтического развития; то есть музыкальная теория преимущественно касается нахождения констант в истории музыкального развития и исследования их взаимодействия.

Методы и концепты, которые применяются к описанию этих констант и их взаимодействия, имеют нечто общее с тем способом, которым мы мгновенно различаем их в культурно определенном пространстве–времени–мире. Проще говоря, теория музыки имеет в основе принципиально те же факторы, которые влияют на наше восприятие привлекающим внимание образом; в тональной музыке, к примеру, это гармонические и метрические аспекты; в новой музыке это интеграция каких-нибудь звуковых феноменов – от речи до инструмента, от «шума» до «тона» – в обобщенный гармонический континуум.

В науке теория охватывает разработку закономерностей, лежащих в основе явлений, и часто также планирование и прогнозирование будущего на базе этих закономерностей. В музыке же мы создаем в определенной степени сам материал для анализа. Музыкальная теория сообразно с этим есть инструмент исторического анализа, который действует при условии, что музыкальная пьеса понимается не как отдельный объект, изолированное художественное произведение, но как участник комплексного и прогрессивного окружения.

Поэтому я против формалистической и оторванной от жизни позиции, занимаемой двенадцатитоновым сочинением. Когда композитор увлекается манипуляциями с дюжиной нот, он рискует забыть, что эти ноты – лишь символы действительности. В довершение всего он может, наконец, прийти и до того, что вообще забудет, что такое звук.

Композитор может дать описательный анализ своего произведения, а может применить аналитическое средство более раннего музыкального опыта. Структурное описание музыкальной пьесы, однако, не в состоянии объяснить ее с м ы с л , если оно не помещается в исторический контекст. По той же самой причине «теория», выводимая из анализа, никогда не сможет использоваться с полным основанием как средство для с о з д а н и я музыки. Попытки все же сделать это обнаруживают представление о музыкальном языке, которое – ориентируясь лишь на способы в комбинации элементов – мягко выражаясь, не имеет значения для всякой серьезной дискуссии о музыке.

Такого рода взгляд на музыку вызывает весьма известный вопрос, открывающий многие «теоретические» дискуссии наших дней: «Как только он пришел к нотам?» Суетливое разбрасывание нот с иллюзией, что занимаются оформлением музыки, можно сравнить с употреблением таких слов, как «согласие» и «свобода», когда говорят о

Вьетнаме, не упоминая основополагающих отношений, которые составляют истинный и возмутительный смысл этой подлой войны.

Но вместо того чтобы продолжать эту неудачную метафору, мы лучше обратимся к другой, относящейся на этот раз к лингвистике. Выбор оказывается логичен, судя по всему, что слышно о «языке музыки», «музыкальной грамматике» и подобных вещах, а дискуссии о музыке, кажется, всегда, так или иначе, жаждут возможности бегства в метафору.

Недавно наметился решающий прорыв в области лингвистики. Во главе стоял Ноам Хомский², указавший на необходимость отсечь старый пережиток таксономической лингвистики, построенной на отделении и классификации элементов. Эти элементы отыскивались посредством «дознания» [Ermittlungsverfahren], которое рассматривалось некоторыми людьми как научное, потому что оно применялось к заданным звуковым последовательностям [vorgegebene Klangfolge] без внимания к основополагающей речевой структуре. Это – результат представления, что звуковой ряд непосредственным образом отображает структуру предложения.

Научный вывод Хомского состоит в том, что следует начинать не со скрытых элементов (в широком смысле: звуков), но с семантически важной глубинной структуры, из которой при помощи ряда приемов выводится поверхностная структура, воспринимаемая затем как фонетическая форма. Таким образом, описывающая эти шаги грамматика показывает, как смысл предложения относится к своим словам. Хомский неоднократно доказывает, что грамматика в этом отношении будет теорией языка, когда описывает, что человек с правильной речью и пониманием должен знать, но она не будет моделью для говорящего или слушающего, то есть: она не только не о б ъ я с - н я е т способность носителя языка, но даже не может использоваться, чтобы с о з д а в а т ь язык.

Параллели с музыкой здесь неслучайны. Действие композитора всегда включает теоретический опыт, но именно благодаря природе своей ответственности он (композитор), так сказать, обречен на то, что ему никогда не удастся высшее согласие между теорией и практи-

² Хомский (Chomsky) Ноам (род. 1928) – американский мыслитель, «отец» современной лингвистики, создавший в этой области собственную теорию.

кой. Выражаясь языком Адорно: проблема, перед которой оказывается композитор, состоит не столько в том, как упорядочить музыкальный смысл, но, скорее, как придать смысл порядку.

Существует занятная история о мужчине, остановившем свои отстающие часы для того, чтобы они хотя бы дважды в день показывали точное время. Часы композитора всегда либо спешат, либо отстают. И он все еще фальсифицирует природу своего произведения и отказывается от ответственности, если останавливает часовой механизм, чтобы заручиться ограничивающей гарантией абсолютной точности и надежности. Напротив, он должен противостоять соблазну предаться предрассудку теории и быть готовым принять многообразное существование опыта. Он должен найти понятийные схемы, которые достаточно открыты, чтобы позволить ему подбирать, перерабатывать и комбинировать многие аспекты реальности; при этом постоянно напоминая себе, что какая-нибудь значительная музыкальная идея есть не результат неопозитивистской процедуры, но следствие развивающейся далее системы взаимоотношений.

Теория не может топтаться на месте смысла и представления; одно лишь аналитическое умение посредством отшлифовки и совершенствования никогда не сможет склониться к творческому началу. Поэтическое все же управляет открытием, а не юридической точкой зрения; это идея, а не стиль.

Данный основополагающий факт упускается из виду теми, кто настаивает на попытке создать «двенадцатитоновую утопию» из «двенадцатитоновой взаимосвязи», навязывая нам сомнительный подарок из двенадцатитоновых мелодий, где – как писал кто-то – «ритмическое двенадцатитоновое структурирование совершенно идентично со структурированием двенадцати тонов». Ах, этот индустриализованный двенадцатитоновый конь, внешне тупоумный и внутри пустой, который беспрерывно совершенствуется и тащится к новой Трое в тени идеологической войны, давно уже выдержанной и выигранной такими ответственными умами, как Шёнберг, – причем оружием их не были ни система, ни ученость.

Из интервью*

[Об акустической среде и сочинении связей]

...Главная проблема (для вас [российских музыкантов. – Ред.] сейчас) – технический прогресс: в акустике, в практике сочинения для новых электроакустических инструментов, в решении пространственных задач. Новое сочинение можно писать, рассчитывая на тысячу громкостных градаций. Нужно строить большие формы, абсолютно оригинальные, не копируя традиционные. Важно освободить музыку от функционального назначения: раньше писали для церкви, для праздников, для концертов и т. п., и лишь в XX веке в Европе родилась единая музыка, музыка вообще. Только теперь художник может творить для искусства, совершенно свободно развивать искусство сочинения. Он так же свободен в своем поиске, как астроном, биолог или математик. Искусство исполнять или сочинять музыку само по себе имеет достаточно внутренних причин для эволюции, развития, и чтобы двигать его вперед, нужно отдавать ему очень много времени. Я говорю: каждый должен идти в студию и сам делать звук. Находить для каждого сочинения звучности, которых еще не было. Ибо главная тема искусства в нашем столетии – изобретение и открытие. Музыка – деятельность чисто духовная, и мы сравниваем художников по степени их духовной оригинальности. Это делает жизнь богаче. Когда появляется таинственное, полное новых связей произведение, оно интересно всем. Пусть не все сразу его признают, пусть поначалу лишь совсем немногие – так и должно быть. У художника сейчас новая функция, и я думаю, она заключается в том, чтобы буквально за волосы тянуть человека в будущее, ставить перед ним иные задачи, кроме выживания. Вот почему произведения для меня действительно подобны звездам. <...>

Мое поколение начало новую фазу развития. Теперь уже быть зер-

* Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет. Беседа с С. Савенко [фрагменты] // Советская музыка. 1990. № 10. С. 58–65.

Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке. Беседа с Л. Грабовским [фрагменты] // Там же. С. 65–68.

калом для человека – отнюдь не первоочередная задача музыки: она понимается как искусство формировать акустические колебания неслыханным дотоле образом, новым и для композитора. Такая музыка создает нового человека, изменяет его своим воздействием, пусть очень медленно. Начинают слушать более полифонически, острее различать интервалы, их комбинации, микроинтервалы, тембры, акустические аккорды, шумы, прежде не использовавшиеся в Европе.

Вот это и было новым в 50-е годы. Этому Стравинский не учил. Стравинский не знал, что такое акустический параметр. Музыкальный образ для него – то, что можно сыграть на фортепиано. И для Шёнберга то же самое. Для меня же образ – уже химический состав, живое существо, как ребенок, как цветок: результат многих микроконstellаций, вибраций, ритмов. Формируется совершенно новое отношение к музыкальному образу как к продукту новой музыкальной генетики. Это огромный взрыв в сознании...

<...> Своим ученикам по композиции я даю задание записывать звуковые реальности, то, что звучит вокруг. Например, я ловлю что-то по радио, что именно – никто не знает, короткий кусок-импульс, даю 30 секунд на обдумывание, и они должны нотировать услышанное. Или же африканский диалект, который нужно записать, как в лингвистике, когда транскрибируют язык, который не знают. У двадцати пяти авторов получается двадцать пять различных партитур, ибо каждый слышит по-разному, по-разному нотирует и идентифицирует услышанное. Я также заставляю их, идя по улице, все запоминать и нотировать, что не менее необходимо. Для музыки важны ведь не только человеческий голос и инструменты – важно все, что звучит. Этот процесс начался в 50-е годы. Все, что существует акустически, становится музыкой при посредстве художников-творцов. Здесь много неиспользованного. Если для глаза на улице существует архитектура, то акустическая среда до сих пор brutalна, хаотична, неупорядоченна...

[О формульной композиции и о формуле гепталогии «Свет»]

Это три мелодии в совокупности. Центральные мелодии. В каждой из них различное количество звуков: в формуле Михаэля тринадцать тонов, в формуле Евы – двенадцать, у Люцифера – одиннадцать. Вместе они образуют последования аккордов, из которых складывается гармоническая система. Формула имеет семь звеньев, разделенных паузами

различной длины. В каждом звене использованы различные тоны. Например, формула Михаэля состоит из трех (*поет*) звуков, двух звуков (*поет*) и так далее. Паузы между звуками бывают окрашенные и чистые. Затем между двумя тонами формулы есть звукояряды, расширяющие и продолжающие ее. Каждая из трех мелодий имеет также импровизационные звенья. Например, после первого трехзвучного звена Михаэля следует первое импровизационное звено (*поет*). Это звено могло бы быть и иным (*поет*), это иная импровизация, но на те же три звука. Затем существует «пред-эхо» (Vor-Echo), приближения и удаления звука, а также ритмические модуляции каждого звена. Каждая формула имеет эхо-мотивы (*поет мотив, трижды повторяющийся, – все тише и тише*). Звук может изменяться ритмически, замедляться и ускоряться – все эти ритмические *accelerando* и *ritardando* в н у т р и з в у к а (*поет как бы репетиции звука в разном темпе*). Итак, различаются тоны, шумы, окрашенные паузы (*выдыхает сквозь зубы*) – то есть различная окраска тишины. Формула здесь – это генетический код, из одной формулы можно получить самые разные вещи. Можно ли назвать это принципом мантры? Да, но мантра не включает шумов, окрашенных пауз, звукоярядов, эха, пред-эха и прочего. Кроме того, мелодия существует и в сольном варианте, и в сочетаниях, комплексах. <...>

Формула <...> тоже серия, но она имеет много характеристик, ранняя же сериальная композиция имела дело только с тонами и паузами. Теперь же к технике формулы добавились еще многие качественные характеристики, например, градации шумов. В ранней сериальной музыке применялись только пермутации тонов. Теперь можно многого достичь с помощью динамических градаций. То, что было раньше одним звуком, превратилось сегодня в целую фигуру. И потому в одном тоне заключена вся информация, то есть самое главное различие – в отношении к тону.

Существуют большая формула и ее проекции – малые формулы. Например, «Понедельник», длящийся около четырех часов, в набросках – всего лишь небольшой лист. Каждый элемент постепенно становится ядром констелляции, разные констелляции вырастают из одной целостной формулы. Да, это техника проекции, но проекция здесь далеко не всегда линейная, она действует в разных направлениях, и так, и этак (*показывает мимикой*), в самых разных формах, в перекрещиваниях, в пересечениях. <...>

...Изоритмический мотет, принцип *talea* и *color* – это та же идея, что и у меня, – идея ядра ткани и построения большой формы на его

основе. Постоянное движение от малого к большому, как в готическом соборе. От первого ряда ко второму, третьему, четвертому и т. д. Это идея изоритмического мотета.

И, пожалуй, «Искусства фуги» И. С. Баха, концепция этого цикла: большое произведение, но не просто вариации, его разделы – больше, чем просто части.

...Как сочинить целое произведение, исходя из одной-единственной темы <...> это, собственно говоря, основное содержание моей сегодняшней работы. То, что для Баха было так называемой темой фуги, для меня – ф о р м у л а, а формула исторически развивалась из ряда, из серии. Серия же, как я говорил, пришла из принципов *talea* и *color* и из некоторых видов разработочной техники Бетховена, которые в XX веке получили новую жизнь. Таким образом, я нахожу баховскую концепцию развития крупного музыкального организма посредством постоянного, неуклонного применения транспозиций, обращений, ракоходов одной звукоформы, очень и очень важной. То, что я сегодня делаю с формулами, естественно, во много раз сложнее, чем все охарактеризованное выше: ведь в каждой формуле заключены не только звуковысотная и ритмическая структуры, но и равная им по значению динамическая форма, тембровая форма, форма пространственно-стереофонического распределения материала, и все это объединено в единое целое – то есть в единой формуле содержится весь спектр соотношений между тонами и, как я их называю, «цветными шумами», затем между отдельными тонами, между группами тонов, между одними звукорядами и совершенно иными, отличными от них, наконец, между различными видами эха, «окрашенными» паузами и паузами чистыми. Из этого, понятно, вырастают очень крупные организмы, имеющие гораздо больше аспектов, чем баховская композиция, которая ограничена мелодией, гармонией и ритмом. Но основная идея едина, и это космическая идея, исходящая не от Баха, и не от меня, она вообще исходит не от человека; мы находим ее в биологии, в микромире природы, но и в макромире, то есть как в атомарных, так и в космических конструкциях Вселенной, галактик, солнечных систем и т. д. и т. п. Подобные принципы имеют универсальное значение, а в музыке реализуются в акустических формах.

...Подобным образом я строю свои большие сооружения не из отдельных «кубиков», а как единое целое. Из физики, из хирургии известно, что в организме человека около двух тысяч нервных кле-

ток, и из них каждый раз образуется новое существо, целостное и неповторимое. Это космический принцип. <...> Музыканты к этому стремятся. Это природный принцип.

<...> Все человеческие существа основаны на повторении. Вы – повторение, я – повторение, разумеется с вариантами. Но принцип в любом случае – человек. Все очень просто: человек отличается от слона, или от розы, или от чего-то другого. Существуют матрица человека, матрица попугая, матрица розы, и это очень важно: при любых различиях сохраняется общность вида, и он такой же вчера, сегодня и завтра. И вся музыка до нынешнего времени основывается на том, чтобы что-то показать, экспонировать, а затем повторить. Транспозиция суть повторение, и секвенция, и вариации – все это повторения, с последующим завершением. Но теперь, в нашем столетии, в музыке впервые появился новый тип – принцип процесса. Например, музыкальная фигура порождает новую, связанную с ней генетически, но связь эта скрыта, не очевидна. А процесс изменений в форме постоянен. Эта техника трансформации, техника мутации совершенно нова. Раньше новое возникало на основе повторения – гармония создавала иное освещение, либо контрапункт, теперь же все подчинено концепции процесса. И очень существенно, что в одном сочинении протекает много различных процессов: один в верхнем регистре, другой в нижнем, один достигает кульминации, а другой находится совсем в иной стадии, один развивается быстро, другой очень медленно, как будто вдалеке. Множество процессов в едином произведении – это и есть новая концепция. Как будто одновременно наблюдаешь разные живые существа.

Итак, до нынешнего времени музыка строилась на одной теме или на двух темах, и форма воспринималась как некая линия, ряд. Теперь существует мультипроцесс, и иногда, следя за ним, можно заметить, что одновременно происходят разные события, быстрее или медленнее, поскольку композиция имеет множество временных слоев. Композиция создается в разном времени: например, в одном слое четырнадцать тонов проходят за тридцать минут, в другом более тысячи тонов за то же время, а в третьем – около двухсот. И эти совершенно различные скорости четко артикулированы. Многовременность – совершенно новая концепция. Много темпов в одновременности.

Любое изменение зоны звука создает мелодику. Начальные годы моей работы прошли под влиянием музыки первой половины столетия, музыки нововенской школы. Для мелодического стиля экспрессионизма характерно использование больших интервалов, все более широких, и я вначале тоже использовал их, все шире и шире, чтобы избежать мелодических клише, подражательной мелодики. Поэтому в моих ранних сочинениях встречаются очень широкие мелодические ходы, которые невозможно спеть.

Однако уже в ранних произведениях, во всех – например, в «Перекрестной игре» (1951), – есть определенные моменты, где мелодия сочинена в объеме октавы, ее, следовательно, можно спеть на слух, это совсем несложно. То же самое в более поздних сочинениях. В «Моментях», где я использовал хор и солирующее сопрано, вокальный характер мелодики совершенно естествен. Затем в «Мантре» музыкальную формулу, лежащую в основе произведения, я сочинил таким образом, чтобы ее тоже можно было спеть. Следовательно, мелодика становится все более вокальной, что безусловно ощущается с появлением композиций, основанных на принципах формулы: там слышна еще и сама формула как внутренняя основа, создающая некий архетипический облик произведения, очень точный и емкий.

Но есть и другой принцип. Он проявляется не только в «Мантре». Это тотальное стремление избегать тональных оборотов, следовательно, не использовать октавных ходов, не выделять квинт – вообще же регулярно употреблять все интервалы, пользоваться ими свободно. Так образуются свободные двенадцатитоновые круги, в которых все интервалы равноправны. В последние двадцать лет, со времен «Мантры», в моих произведениях мелодия все чаще сочиняется таким образом, что возникает впечатление диатоники. Скажем, привлекают внимание большая секунда или терция, или кварта, квинта, или секста – а затем хроматический интервал, например терция плюс малая секунда, большая секунда и затем малая вниз или вверх, так что последовательность из трех звуков всегда содержит один шаг диатонический и один хроматический: полутон либо большую септиму или малую нону. При этом оказывается возможным совершать внутренние модуляции в условиях темперированного строя, поскольку к каждому звуку добавляется его обертоновый ряд и возникает естественная

иерархия обертонов. И я меняю тональность не как обычно, передвигаясь от тона к тону, а иначе – не позже, чем после каждого третьего звука диатонико-хроматической последовательности. Таким образом, органично, изнутри складывается весь хроматический круг тональностей, причем не слишком быстро. Но главное – это основной принцип: сейчас, как и прежде, я избегаю таких мелодических сочетаний, в которых могут определенно выявиться элементы подражательности, избегаю всего, что после мастеров-классиков утратило свежесть, припустилось. Поэтому я использую простые свободные последования.

Само собой, вертикаль в сложном аккорде тоже имеет мелодическое значение. Так, можно подчеркнуть острый верхний интервал, выделить верхнюю кварту или нижнюю большую терцию. Все это имеет внутреннее динамическое значение. Посредством интервалов можно вносить внутреннюю динамику в аккорды. Иногда к этому добавляются периодически появляющиеся параллельные октавные удвоения или квинтовые – все они взаимодействуют друг с другом и, естественно, усиливают основной тон, укрепляя также общие простейшие обертоны. <...>

Самый главный, решающий признак моей музыки – полифония, даже в сольных пьесах для мелодического инструмента. Вот, например, мелодии «Знаков зодиака» или же «Формула сна» для бассетгорна. «Формула сна» имеет пять пластов музыкального материала, которые движутся в пяти регистрах одновременно. Естественно, бассетгорн не может, как фортепиано или, скажем, как квинтет играть все пять слоев синхронно. Но бассетгорн постоянно перепрыгивает из одного регистра в другой, то туда, то сюда, и в каждом регистре он ведет мелодию дальше: сыграет несколько звуков – и перепрыгнет, и так все время. По сути, все пять мелодий развертываются одновременно и, как в сложной технике гокета, в каждом пласте они раздроблены, прерывисты. Такой принцип многоголосия в одноголосии действует и в инструментальном, и в вокальном письме, даже в моих пьесах для пения. Несколько мелодий собираются в одном голосе, причем иногда я пытаюсь их даже перекрещивать – то есть, одна мелодия, скажем, опускается вниз, а другая в это время поднимается, и все это у одного и того же инструмента. Кроме того, одна мелодия может начинаться с трели, другая – со стаккатной фигуры: артикуляция очень способствует многоголосному слышанию одноголосной пьесы. Вдо-

бавок можно использовать динамические различия и, естественно, тембровые – разную окраску звука. Так, для трубы с различными сурдинами можно сочинить удивительно многослойную музыку.

[О статистических формах у Дебюсси]

Тогда [в статье «От Веберна к Дебюсси». – *Ред.*] я избрал Дебюсси сознательно в качестве примера такой живой, действенной сегодня музыки, где играют роль фактуры: не только ясно различимые линии, имеющие гармоническое истолкование, но и фактурные комплексы – звуковые полосы или поверхности. Сюда относятся, конечно, и определенные типы техники инструментовки, которые делают возможными эти вибрирующие звуковые поверхности и звуковые полосы. <...> Эти приемы делают возможными подобные вибрирующие образования, например, многочисленные трели у струнных, тремоло и прочая; если они к тому же играют с сурдинами, то получаются настолько воздушные поверхности <...> что не просто поддаются анализу, а это очень важно. Я назвал эти явления статистическими формами или статистическими фактурами, что для музыки весьма ново. Ибо здесь учитываются не единичные тоны, но массы, нагромождения тонов, подобные облакам в природе или пчелиным роям, слетающимся к матке. Или когда мы видим на цветке достаточно большое количество отдельных лепестков, например на маргаритках, у нас возникает суммарное, общее впечатление, и нам не нужно подсчитывать все лепестки подряд. Таким образом, существуют звуковые образования, конгломераты, образующие суммарные звуковые картины, где неразличимы отдельные составляющие. И, естественно, для развития музыки в начале 50-х годов это было очень важно, поскольку тогда для нас очень много значила атомарная концепция: мы постоянно видим атомы и в то же время не видим никаких атомов; мы постоянно слышим отдельные мелкие колебания, очень быстрые колебания, но воспринимаем звуки определенной высоты и тембра, хотя и знаем, что это на самом деле никакие не тоны, никакие не тембры, но просто-напросто колебания, имеющие определенную частоту и спектр. Итак, вся эта концепция – музыка, которая несводима ни к мелодии, ни к гармонии, ни к ритму, а которая воспринимается лишь как вибрирующий звуковой феномен, – меня тогда очень занимала. Я стремился думать не о сериях, но о вибрирующей звуковой материи, как я это тогда назвал,

о собственной внутренней жизни звуков, состоящей из колебаний, их соотношений и зависимостей. И в этом отношении Дебюсси очень интересен, хотя произведений подобного плана у него не очень много. <...> «Игры» я проанализировал как вполне статистическую композицию. Но и его фортепианная музыка по большей части относится сюда же, если учитывать технику педализации, передающуюся через устную традицию (сам Дебюсси педаль никогда точно не нотировал). Очень часто звуки у него ведут себя подобно акварельным краскам в воде: они плывут, тают вплоть до полного исчезновения, и это — особый звуковой мир, возникающий благодаря Дебюсси.

[О музыкальной элитарности]

<...> Я полагаю, что политика не имеет ничего общего с музыкой. Демократический взгляд на вещи неверен и тогда, когда требуют, чтобы моя музыка соответствовала общераспространенному вкусу. Но это неправильно! Я ведь композитор, следовательно, я создаю музыку сам, индивидуально, вслушиваясь в мир, воплощая его акустически, а кроме того — и сценически, визуально. Есть другие люди, которые рано или поздно заинтересуются моей музыкой — либо не заинтересуются никогда. Почему их отношение должно быть критерием моего творчества? Такой критерий очень уж зыбок, относителен <...> Я считаю назначением искусства открывать нечто новое, ранее скрытое от людей. Количество людей, имеющих достаточно времени, чтобы это новое воспринимать, и достаточно к тому подготовленных, всегда было ограниченным. Ведь и так называемая классическая музыка истари писалась для меньшинства. Теперь есть возможность слушать по радио, в записи, на концертах любую музыку — классическую, старинную, церковную. И мою тоже можно. Поэтому она совсем не элитарна для того, кто имеет возможность ее слушать. Само собой, я сочиняю только музыку, которая интересна и важна сама по себе, которая даже для меня самого в высшей степени таинственна. Вот исчерпывающий ответ на вопрос об элитарности моего творчества.

[О времени переживания]*

Что мы подразумеваем под временем переживания [Erlebniszeit]? Когда мы слушаем музыкальную пьесу, друг за другом следуют – с разной быстротой – процессы изменения [Veränderungsvorgänge]. У нас может быть больше времени их осмыслить, может быть меньше. И все, что непосредственно повторяется, что мы можем запомнить, скорее поддается осмыслению, чем то, что изменяется. Течение времени переживается нами в интервалах между изменениями: если ничего не изменяется, мы теряем ориентировку во времени. Тем самым, повторение события также есть изменение: нечто происходит – затем ничего не происходит – опять нечто происходит. Даже в одном единственном процессе мы переживаем изменения: он начинается и заканчивается. Промежуток между его началом и окончанием мы называем *временной длительностью* [Zeitdauer]; промежуток между началом одного процесса и началом следующего – *расстоянием вступления* [Einsatzabstand]. Наконец, восприятие отдельного тона также ведь основывается только на том, что мы переживаем периодические или непериодические колебания воздуха (воздушного давления). Во всех случаях восприятия мы имеем дело лишь с различными изменениями определенной структуры, и эти различные *временные структуры* [Zeitstrukturen] мы переживаем в качественно разных категориях. Повторение несет в себе, таким образом, наименьшую степень изменения [Veränderungsgrad], внезапное событие – наибольшую.

Кроме того, время переживания зависит от частоты изменений [Veränderungsdichte]: чем больше происходит внезапных собы-

* Фрагмент (посвященной Веберну) статьи: *Stockhausen K. Struktur und Erlebniszeit // die Reihe. Information über serielle Musik. Wien; Zürich; London, 1955. Bd. 2: Anton Webern. S. 69–79.* (То же в кн.: *Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Köln, 1963. Bd. 1. S. 86–98*). *Штокхаузен К. Структура и время переживания // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1995* (данный фрагмент: с. 76–77, 80). Перевод с немецкого (выполненный по первому изданию) и комментарии В. Цыпина.

тий, тем быстротечнее время; чем больше повторений, тем оно «докучливее». Однако внезапно бывает лишь то, что случается неожиданно: на основе предшествующих событий мы ждем определенных изменений, и вдруг случается нечто иное, нежели то, что мы ожидали. В это мгновение мы застигнуты врасплох: наши чувства сильнейшим образом побуждены к тому, чтобы воспринять неожиданное изменение, приноровиться к нему. Мы не ожидаем чего-то неопределенного и не можем быть больше поражены: общее впечатление от ряда контрастов нивелируется до одной этой единственной информации.

Так что степень информативности [Informationsgrad] выше всего тогда, когда в каждом мгновении протекающей музыки будет всего сильнее момент внезапности (в вышеуказанном смысле): тогда музыке постоянно «есть что сказать». Это означает, однако, что время переживания находится в непрерывном движении, постоянно и неожиданно изменяется.

Кажущийся парадокс сейчас прояснится. Чем больше неожиданных изменений во времени – емкость информации [Informationsgehalt], – тем больше времени нужно для осмысления процессов, тем меньше мы имеем времени на размышление и тем быстрее проходит для нас время. Чем меньше действительная частота изменений (которая не уменьшается от припоминания или соответствия изменений нашим ожиданиям), тем меньше времени нужно нашим чувствам для реагирования, тем больше промежутки времени переживания между процессами и тем медленнее проходит время.

Следовательно, время переживания не зависит, прежде всего, от точного темпа (которым определяется мельчайшая счетная доля – ее «быстрота» – для промежутков времени в процессах), как не зависит оно и от быстроты следующих друг за другом процессов. Время переживания может протекать очень медленно, когда процессы предельно быстро следуют друг за другом почти – или совсем – без изменений (например, при регулярно периодических процессах). И наоборот, при медленном темпе или медленной последовательности процессов с высокой частотой изменений время переживания может протекать очень быстро.

Таким образом, действенная степень изменений, а также и момент внезапности, всегда требуют, чтобы мы переживали некоторое время определенную логичность течения, на которой основывается наше предчувствие и ожидание.

Если мы отмечаем в конце музыкальной пьесы, что «забыли о времени», – независимо от того, долго ли она длилась, быстро или медленно она была сыграна, много или мало в ней звуков, – это значит, что мы переживали ее сильнейшим образом.

<...> Степень частоты изменений [Veränderungsdichte] не прямо пропорциональна насыщенности переживания [Erlebnis-dichte]. Если, к примеру, временные интервалы между изменениями остаются константными, время переживания замедляется. Если же плотность изменений во времени увеличивается, время переживания остается сперва константным, и только с потенциально возрастающей степенью изменений ускоряется также и его [времени переживания. – В. Ц.] темп. Следовательно, при постоянной степени изменений их временная плотность будет возрастать, если время переживания течет с неизменной быстротой. Или наоборот: при постоянной частоте изменений их степень должна возрастать, если степень переживания будет постоянно высокой и не будет замедляться время переживания¹.

¹ В упрощенном виде мысль Штокхаузена сводится к следующему. Время переживания не должно замедляться; степень переживания постоянно должна быть высокой. Для этого требуется одно из двух: либо при постоянной степени изменений – должна возрастать их временная плотность (насыщенность, частота), либо – при постоянной частоте изменений – должна возрастать их степень. Штокхаузенское понятие Dichte (плотность, насыщенность, частота) в разных контекстах приходится переводить по-разному, что несколько усложняет русский текст в сравнении с оригиналом.

Четыре критерия электронной музыки*

Четыре критерия электронной музыки. Первый критерий — это унифицированное временное структурирование¹. Второй критерий — расщепление звука. Третий критерий — многоплановая пространственная композиция. Четвертый критерий — равноправие звука [sound] и шума или, лучше сказать, тона [tone] и шума.

Новые возможности преобразуют средства, новые средства дают новый опыт, а этот опыт изменяет человека. Всякий раз, услышав определенные звуки, мы меняемся, мы уже не те. Чаще всего так происходит, когда мы слышим организованные звуки, то есть звуки, организованные человеческим бытием: музыку.

Приблизительно до 1950 года идеей музыки как звука практически пренебрегали. То, что сочинение со звуками может включать в себя и собственно сочинение звуков, не было самоочевидным. Это возродилось как результат, можно сказать, исторического развития. Венская школа Шёнберга, Берга и Веберна сократила свои музыкальные темы и мотивы до объектов из двух звуков, до интервалов. Особенно Антон Веберн. И начав сочинять музыку, я (как дитя первой половины столетия, естественно) продолжал и расширял то, что приготовили композиторы первой половины. Требовался лишь небольшой скачок, чтобы достичь идеи композиции, или синтеза, индивидуального звука.

Сразу оговорюсь: это не было моей первой мыслью — начал я с анализа всех видов звуков. Мне было 23 года, и я работал в студиях

* Данная статья представляет стенограмму лекции К. Штокхаузена «Four criteria of electronic music», заснятую компанией Allied Artists (Лондон, 1971). Опубл. в кн.: Stockhausen on Music: Lectures and Interviews / Ed. by R. Maconie. London and New York, 1989. То же по-немецки (стенограмма лекции Штокхаузена, прочитанной в 1972 году в Эссене): *Stockhausen K. Vier Kriterien der Elektronischen Musik // Stockhausen K. Texte zur Musik. Bd. IV. Köln, 1978.* Перевод (выполненный по первому изданию) с английского языка и комментарии В. Громадина.

¹ В русскоязычной литературе за этим явлением закрепилось (начиная с работ Ю. Н. Холопова и далее) более рельефное наименование *единое временное поле* (которое идет от немецкоязычных текстов Штокхаузена).

«конкретной музыки» в Париже. Я записывал звуки в Музее человека, где есть самые разнообразные экзотические инструменты – из дерева, камня, металла, инструменты различных культур и исторических периодов. Я также анализировал записанные мною звуки и шумы повседневной жизни и начал изучать книги со спектральными анализами звучаний классических музыкальных инструментов. Постепенно, не пройдя надлежащего курса акустики в консерватории или в университете, я осознал, что звук – нечто больше, чем переживание. Я очень заинтересовался разницей между звуками: каковы отличия между звучанием фортепиано, гласной «аааh», звучанием ветра – «шшш» или «вссс». После анализа множества звуков у меня возникла следующая мысль: если я могу анализировать звуки, которые уже существуют и которые я записал, почему я не могу синтезировать их для того, чтобы найти новые звуки, если это возможно.

К тому времени единственно доступными электроинструментами, пытавшимися имитировать классические, были те, что ныне можно увидеть в ночных клубах, а не в симфоническом оркестре (который и сегодня остается из-за своего социального устройства довольно закрытым звуковым миром). Вы не найдете в нормальном симфоническом оркестре, например, современные электроорганы. С другой стороны, в поп-музыке используется целый ряд специально изготовленных инструментов с регистрами для имитации труб, флейт, кларнетов и так далее. Сегодня для изменения этих звуков добавилась масса приспособлений; тогда их было немного, но все равно имелось определенное разнообразие синтетических тембров, из которых композитор мог выбирать так, как художник выбирает цвета для смешения. Классическая оркестровка – это искусство смешивания.

Чтобы синтезировать звук, вы должны начать с чего-то основного, более простого, чем звуки повседневной жизни. Я стал искать в акустических лабораториях источники простейших форм звуковой волны, например, генераторы синусоид, которые используются для измерения; начал очень примитивно синтезировать индивидуальные звуки, накладывая синусоиды в гармоническом спектре для получения гласных звуков, вроде аааh, ооoh, еееh и т. д. Затем постепенно понял, как использовать генераторы шума и электрические фильтры для создания цветного шума – согласных: сsss, сссх, фффх и т. д. А при пульсации они звучали как капание воды.

Начав с подобных простых вещей, я стал, как и многие другие в студиях конкретной музыки, изменять записанные звуки с помощью электронных устройств. Например, ускорять их: каждый, у кого есть проигрыватель, знает, как увеличить или уменьшить скорость музыки просто изменением количества оборотов с 33 на 45, и наоборот. С конца 40-х годов мы могли изменять скорость пленки не просто поступенно, но постепенно, и таким образом трансформировать звуки путем их ускорения или замедления. Это очень важно. Давайте непосредственно перейдем к последнему критерию, а затем вернемся к первому.

1. Унифицированное временное структурирование [Единое временное поле]

Предположим, вы записали симфонию Бетховена на пленку и ускоряете ее, но так, что при этом не изменяется высота. И ускоряете ее до тех пор, пока она не будет длиться всего одну секунду. Тогда получится звук, имеющий особенную окраску, или тембр, особенную форму, или динамическую эволюцию, и внутреннюю жизнь, сочиненную Бетховеном и сильно сжатую во времени. И это очень типичный звук, сравнимый, например, с японской музыкой гагаку, если ее так же сжать. С другой стороны, если мы возьмем любой возможный звук и растянем его во времени так, чтобы он длился двадцать минут вместо одной секунды, то получим музыкальную пьесу; ее крупномасштабная форма во времени будет расширением микроакустической временной структуры оригинального звука.

Я начал по-новому сочинять звуки около 1956 года: записал отдельные биения импульсного генератора и соединил их вместе в определенном ритме. Затем сделал петлю [loop] из этого ритма: «так-так, так», очень простой ритм – и затем ускорил ее: «тарак-так, тарак-так, тарак-так» и так далее. Когда еще больше увеличиваешь скорость и ритм становится непрерывным, слышен низкий звук, повышающийся по высоте. Это означает, что короткий период «тарак-так, тарак-так», длившийся примерно секунду, теперь звучит меньше одной шестнадцатой секунды, поскольку частота около 16 колебаний в секунду представляет нижний порог восприятия высоты, и звук с 16-ю колебаниями в секунду соответствует очень низкому основному тону органа. Тембр этого звука есть также эффект изначального ритма «тарак-так», а не «такато-тарот, такато-тарот», например, что

дало бы другую окраску звука. Вы больше не слышите ритм – только специфический тембр, спектр, определяемый набором слагаемых.

Теперь представьте ускорение оригинального односекундного ритма в тысячу раз, так что одно колебание равно тысячной доле секунды: это даст вам звук среднего уровня слышимости, постоянной высоты в районе *до* третьей октавы. Частота 1000 колебаний в секунду и определенный тембр. Я проделал много экспериментов с разными ритмами для того, чтобы увидеть, какую разницу в тембре они дадут. То, что мы в одной перспективе воспринимаем как ритм, при более «быстром времени» осознается как высота с ее мелодическим подтекстом. Вы можете строить мелодии, изменяя базовую частоту, ускоряя или замедляя ее ради повышения или понижения высоты звука соответственно. В пределах базовой частоты, которая определяет высоту звука, есть то, что я называю частичными тонами [partial], по сути – субделениями основного тона, и они представлены здесь внутренними делениями оригинального ритма. Они воспринимаются как тембр.

Если я изменяю частоту звука: немного быстрее, немного медленнее или, что точнее, делаю продолжительность каждого периода чуть короче или чуть длиннее, то звук начинает колебаться вокруг определенной средней частоты, и половина гласных или половина согласных компонентов – широкополосная – начинает слабеть. Таким образом, континуум между звуком фиксированной высоты и шумом – не более чем пространство между более и менее стабильной периодичностью: самый громкий шум наиболее аperiodичен. Это открытие континуума между звуком и шумом – четвертого критерия электронной музыки – крайне важно, потому что как только континуум становится доступным, вы можете его контролировать, сочинять, организовывать.

Если теперь мы замедлим скорость данного ритма, то окажемся в царстве формы. Что такое форма в музыке? Обычно мы имеем в виду музыкальную структуру между одной-двумя минутами развлекательной пьесы и полутора часами малеровской симфонии – самой длинной формы в музыке западной традиции. (Есть также несколько опер, созданных не ранее конца XIX века, которые длятся дольше и вводят некоторые очень важные расширения музыкального времени, но в нашей традиции нет ничего вроде церемонии Омидзутори в Японии, в храме Нара², которая длится три дня и три ночи без перерыва

² Имеется в виду ежегодная, символизирующая приход весны церемония, ко-

ва, или как некоторые племенные ритуалы, до сих пор существующие на Цейлоне или в Африке.) Таким образом, согласно принятой у нас традиции форма варьируется по протяженности приблизительно от одной до девяноста минут. Это соответствует 1, 2, 4, 8, 16, 22, 64, 128 – объему 7 октав³. Удивительно, мы находим традиционный семиоктавный объем в традиционных формальных подразделениях музыки, от длины фразы, наименьшего музыкального раздела, скажем, восьми секунд, до большого полного раздела, или «части», приблизительно 16–17 минут продолжительности (8 – 16 – 32 – 64 – 128 – 256 – 512 – 1024 секунды). Таким образом, имеется семиоктавный диапазон длин от восьми секунд до семнадцати минут. Между восемью и шестнадцатью секундами запоминать величины становится все сложнее. Это зависит от нашего восприятия: если я попрошу вас сравнить длительность 13 секунд с 15 секундами, вы различите их с трудом. Если же я попрошу вас сравнить звук длиной в одну секунду со звуком длиной в три секунды, та же самая разница в две секунды станет огромной. Наше восприятие логарифмично, а не арифметично, и это очень важно. У ритма свое поле восприятия, и между восемью и шестнадцатью секундами наступает переход нашего восприятия из ритма в форму.

Ритм и метр организованы в тактах, традиционно соотносимых с фиксированной периодичностью, или темпом данной части, – скажем, «быстро», или «умеренно быстро», или «медленно», – поскольку все было основано на танцевальных или вообще телесных движениях, откуда и пришла музыка. Восьмисекундовая периодичность ощущается как «очень медленно»: мы уже входим в область, где начинается форма. Подразделите восемь секунд, и вы получите 8, 4, 2, 1 – половину, четверть, одну восьмую, одну шестнадцатую. Одна восьмая, восемь ударов в секунду – самое быстрое, что мы можем сыграть нашими пальцами: это ограничение, налагаемое нашими мускулами и физической конструкцией. Я мог бы еще быстрее, до двенадцати или четырнадцати, вращая пальцами особым способом, но не более того. Здесь

торая проходит в первой половине марта в храме Тодай-дзи города Нара.

³ Известно, что частоты основных тонов звуков, находящихся друг от друга на расстоянии октавы, различаются ровно в два раза. Штокхаузен переносит такое понятие октавы на числовые соотношения в области формы и ритма, измеряя свое временное поле октавной пропорцией 1 : 2.

опять, как видим, диапазон в семь октав ($8 - 4 - 2 - 1 - \frac{1}{2} - \frac{1}{4} - \frac{1}{8} - \frac{1}{16}$): это очень интересно.

С семью ударами в секунду достигается то, что мы называем высотой; между восемью и шестнадцатью – переходная область, где трудно разобрать, что, собственно говоря, это за звук. И, как известно по фортепианной клавиатуре, есть семь с половиной октав в диапазоне основных тонов: от 16 до приблизительно 4000 колебаний в секунду. Выше этого мы воспринимаем только блеск.

Зоны восприятия – зоны времени, и мы делим время конструкцией наших тел и нашими органами восприятия. С тех пор, как мы пришли к подобному современному пониманию, композитор может работать с единым временным полем, изменяя время восприятия постепенно, от одной зоны до другой, от ритма в высоту, или тон, или превращая шум в формальную структуру. И это полностью меняет традиционную концепцию сочинения и мышления музыки, поскольку раньше все располагалось в отдельных ящиках: гармония и мелодия в одном, ритм и метр в другом, затем периоды, фразы, большие формы в другом, в тембровом поле у нас были только названия инструментов, и никакого единства вообще. (Я иногда думаю, что бедность нашего языка при описании звуков, – а здесь он гораздо беднее сравнительно с визуальной сферой, – это наше счастье. Ибо в области визуального восприятие почти полностью рационализировалось, и не осталось никакой магии.)

В моей композиции «Контакты» для электронных звуков есть критический момент, начинающийся перед 17' 0,5" (в опубликованной партитуре). Название должно переводиться как «Контакты» – контакты между различными формами и скоростями на разных уровнях. Момент начинается со звука, равного 169 колебаниям в секунду, приблизительно *фа* малой октавы. Многие звуки в «Контактах» были сочинены методом определения характерных ритмов и их ускорением в сотни, тысячи раз или более, с получением в результате особых тембров. Интересно, что если я сыграю маленькие отрезки пассажей один за другим, как ноты на фортепиано, никто не уловит переход между разными полями восприятия. Тот факт, что переход делается постепенно, позволяет нам это осознать, и данное усилие изменяет наше отношение к акустическому окружению. Каждый звук становится таинственным объектом, со своим собственным временем.

Очень важное наблюдение сделано не так давно Виктором фон Вайцзекером [Weizsäcker], немецким биологом, который начинал

в медицинской сфере. Он полагает, что традиционная концепция – «вещи находятся во времени», в то время как новая концепция – «время находится в вещах». Это совершенно отлично от традиционной концепции реального астрономического времени, отраженной в наших часах, которые меряют все в одинаковых единицах и имеют одинаковое время для всего. Вместо этого новая концепция говорит мне как музыканту, что каждый звук имеет свое собственное время, как свое время у каждого дня. Для музыкальной композиции в новинку думать в терминах индивидуального время-события, которое берет свое собственное время, чтобы соединиться с другими звуками.

Конец перехода в «Контактах», который я начал описывать, – выдержанная нота, *ми* малой октавы. Когда я дошел до нее, то продолжал работать над другими четырьмя минутами, делая очень маленькие изменения в высоте. Другие звуки проходят мимо, как если бы вы оглядывались из окна космического корабля, но линия-ориентир остается. Вы слышите, как она удаляется, а затем возвращается.

2. Расщепление звука

Такой же звук используется в другом разделе композиции «Контакты», начинающемся приблизительно на 22-й минуте пленки; им я воспользуюсь, чтобы прояснить, что именно подразумеваю под расщеплением звука. Если мы допускаем, что звуки могут быть сочинены, то есть буквально – составлены вместе, не только стабильные звуки, которые не способны меняться, но также звуки типа «owwww», которые изменяются в процессе звучания; если мы можем сочинить [compose] эти звуки (на латыни *componere* означает собирать⁴), то, конечно, можем мыслить в категории – важны кавычки – «декомпозиции» звука. Это означает, что мы расщепляем звук, и это может быть гораздо более показательным в определенном контексте, чем слушание объединенного звука и сравнение его с другим, появляющимся одновременно или непосредственно до или после него.

В процессе слушания вы постепенно обнаруживаете, что звук создан из ряда слагаемых, которые, очень медленно, один за другим, покидают оригинальную частоту и глиссандируют вверх и вниз. Ис-

⁴ Лат. *compositio* – составление, сочетание, связывание, сложение, соединение (Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М., 1976).

ходный звук буквально разбирается на шесть частей, и каждая часть по очереди сама распадается на составляющие у нас на глазах, на свои индивидуальные ритмы биений. На заднем плане один компонент первоначального звука продолжается до конца раздела. И всякий раз, когда он покидает оригинальную высоту, тембр звука меняется.

Так что это дает композиции? Что делает это значительнее простого примера из лекции акустика или физика, говорящего: «Сегодня темой моего рассказа будет декомпозиция звука, и вот как это звучит». Если бы декомпозиция ограничивалась этим, то музыка свелась бы к чему-то вроде пособия для обучения – как и предыдущий пример.

Суть в следующем: хотя действительно в музыке и в искусстве вообще контекст, идеи или темы традиционно были более или менее изобразительными, либо психологически описательными из [области] межчеловеческих отношений, либо представляющими определенное мировое явление, ныне сложилась ситуация, когда композиция или декомпозиция звука, или прохождение звука через несколько временных пластов сами по себе могут быть темой, если допустить, что под темой подразумевается поведение или жизнь звука. И мы переживаем ту же трансформацию, через которую проходит звук. Звук разделяется на шесть частей, и если мы хотим последовать за всеми шестью, то должны стать многоуровневым, полифоническим существом. Или когда звук падает на шесть с половиной октав, вы должны идти вместе с ним, поскольку если останетесь сидеть в своем временном стуле, то не ощутите этого. Именно потому у многих людей возникает странное ощущение в животе, когда они слышат падающий звук. Итак, вы имеете следующее: тема музыки, конкретно говоря, «Контактов» есть обнаружение подобных процессов и их композиция.

Конечно, это можно сделать более или менее разумно [intelligently]. Я имею в виду, что профессор физики просто махнул бы прямым на шесть с половиной октав вниз и бросил бы все там. Другой мог бы это слегка изменить, сделав чуть более изобретательно. Если одинаковый процесс организован [is composed] разными людьми, и у одного он оказывается более художественным, то это все, что можно сказать в данном контексте и о процессе, и о различии между профессором физики и композитором.

Сегодня много «визуальных» художников, которые заняты главным образом исследованием новых путей видения. Видение само по себе есть тема: как смотреть на вещи и что можно увидеть, расширение наше-

го восприятия. Сказав это, я должен заметить, что большинство примеров подобного искусства, которые я видел в галереях, абсолютно пустые: один взгляд, и все понятно. Или у вас от этого начинает рябить в глазах, и вы говорите: «Да, от взгляда на такое рябит в глазах». Начинаешь чувствовать себя как те животные в экспериментах, которые должны особым способом реагировать на определенный возбудитель. Много в современном искусстве рассчитано на подобное. Мы сейчас совершаем очень важный переход – от традиционного метода восприятия искусства к новому методу создания и восприятия искусства, открытию новых функций искусства; это проникновение в тайну. Оно раскрывает нам бытие и нас самих, и таким образом меняет нас как человеческие существа.

Такое изменение в восприятии приведет к глобальному преобразованию человечества в последующую сотню лет, духовному и физиологическому. Не воображайте, что мы останемся прежними, когда наше восприятие столь круто изменится, – теперь, когда наши музыкальные перспективы стали относительными вместо абсолютных. Возьмите координацию [timing]: когда я должен пройти через континуум скоростей и темпов в музыке, я полностью меняюсь и уже несопоставим с тем, кто фиксирован во временной перспективе метронома 70 (его сердцебиение) или метронома 20 или 30 (его дыхание) и для которого все, что быстрее – быстро, а все, что медленнее – медленно. Что нам нужно и чем мы станем как индивидуумы – некоторые из нас: это существа, которые способны мгновенно изменять свою скорость и направление реакции, испытывают [experience] все эти трансформации и – да! – стали звуками.

Как уже говорилось, люди в целом занимают определенную среднюю позицию во времени, исходя из которой они судят о том, что есть быстро, а что медленно; и эта средняя позиция обусловлена в основном телом, дыханием, сердцебиением, скоростью, с которой могут двигаться конечности (включая пальцы), язык, губы, голова и так далее. Все эти ограничения определяют зону средней скорости, и все, что быстрее или медленнее, мы оцениваем в сравнении с ней. То же верно для голоса, имеющего естественный средний регистр, у большинства людей постоянный, в сравнении с чем мы оцениваем высокие и низкие звуки. Очень сложно в произведениях Новой музыки сдвинуть слушателей из их средней области в другую, скажем, в очень быструю, – достаточно надолго для того, чтобы эта (высокая) скорость стала для них нормальной, а прежняя «средняя» стала бы медленной. Или, напротив,

«замедлить» слушателей музыкой вроде японского гагаку, которая значительно медленнее, чем традиционная западная; отчего после долгого слушания этой очень медленной музыки все среднее по скорости будет восприниматься как быстрое.

Это приводит нас к идее изменения перспективы, которая происходит от грандиозного расширения музыкально-временного пространства. Сегодня современная композиция очень быстро переключается из одного временного ряда, одного темпа, в другой; в традиционной же музыке, как я говорил, мы обнаруживаем медленную часть, быструю часть, с перерывом между ними, затем менуэт, затем очень быструю часть, оставаясь каждый раз на определенном уровне достаточно долго, чтобы слушатель чувствовал себя безопасно. Конечно, с появлением современного транспорта, наша жизнь сильно изменилась: мы можем ощутить в жизни много разных временных перспектив. Если я веду автомобиль и вижу кого-то, идущего мимо, а над головой пролетает самолет, то он (самолет) кажется очень медленным по сравнению с идущим пешеходом; или когда меня настигает поезд, он будет выглядеть крайне медленным по сравнению с велосипедистом, едущим с противоположной стороны. Если, с другой стороны, я покину свой автомобиль и сяду в самолет, то, по моему впечатлению, я поменяю очень быстрое время на медленное, поскольку сравнительно с автомобилем, где деревья пролетают очень быстро, переживания в самолете очень медленные.

Таким образом, в реальной жизни приходится менять время очень быстро, и современный человек вынужден изменять свою временную перспективу не менее быстро, иначе он заболит или даже умрет, поскольку степень изменений слишком велика. То же относится к пространству. Музыкальное пространство в западной традиции фиксированное — с тех пор как музыканты сменили бег по лесу на сидение на стульях на сцене. Функция пространства нейтрализована в нашей западной музыке. Некоторые дирижеры, ради инструментального эффекта, меняют расположение оркестрантов, помещая, например, виолончели слева, а не справа, но это не показательно: здесь все зафиксировано, неподвижно, все способствует лучшему восприятию музыки как статичного объекта в пространстве. Нужно что-то делать с тем фактом, должен добавить, что до недавнего времени не имела значения способность точно определить, откуда какой звук пришел, — как определяет, например, корабельный штурман: 270° на круте 360° ; или звук, траектория которого, скажем, 15° к северу с высотой 45° ,

или 170° к югу с углом минус 40° , или 50° . В концертном зале мы всегда имеем одну и ту же перспективу, всегда есть одно место – исходная точка, определяемая по сей день тем, сколько мы можем заплатить.

В 1953 году я подробно обсуждал с моими студийными техниками, разумно ли было бы поместить музыкантов в кресла и, например, крутить их; многие сказали, что последуют протесты. Потом мы подумали, что было бы, наверное, предпочтительнее предложить музыкантам играть в микрофоны, затем соединить микрофоны с динамиками и вертеть сами динамики, – тогда они не возражали бы, но они возражали и против этого. Они говорили: нет, вы не должны вытворять это со мной – вот он я, и звук должен идти отсюда. Да, мы не птицы, и в том проблема. Будь мы птицами, мы с этим бы не спорили, естественно. Но мы неуклюжи и предпочитаем сидеть на одном месте – на самом деле, большая часть аудитории не в состоянии даже стоять, не говоря уж о движении во время концерта; посему наши перспективы музыкального пространства совершенно заморожены. И это привело к музыке, в которой движение, направление звука в пространстве нефункционально.

Но с тех пор, как мы получили возможность перемещать звук с любой заданной скоростью в данной аудитории или даже в определенном открытом пространстве, нет больше причин для сохранения в музыке фиксированной пространственной перспективы. В сущности, ей пришел конец – с введением относительности в организацию движения и скорости звука в пространстве, так же как и других параметров музыки. И это движение музыки в пространстве становится столь же важным, как сочинение мелодических линий, означающее изменение высоты, и как ее ритмические характеристики, означающие изменение в длительностях. Если у меня есть звук постоянного спектра и он движется по кривой, то это перемещение придает звуку специфический характер в сравнении с другим, который просто движется по прямой линии. Перемещается ли звук по часовой стрелке или против часовой стрелки, «слева сзади» или спереди, чередуется между «слева сзади» и «справа спереди» или в любой другой комбинации, – все это конфигурации в пространстве, столь же выразительные, как интервалы в мелодии и гармонии. Итак, со времени, когда эти значения движущегося звука стали доступны, я их характеризую, и сочиняю, и нахожу нотацию для пространственных мелодий, чтобы обозначить движение вверх или вниз в пространстве, или описать особую конфигурацию в заданном пространстве с определенной скоростью.

Кульминация этой концепции наступила — слава дипломатии! — на Всемирной выставке 1970 года в г. Осака в Японии. У меня был шанс реализовать, совместно с архитектором, проект, который я сначала описал в 1956-м. Это был сферический зал, вмещающий шесть сотен людей на звукопроницаемой платформе в центре. Они поднялись на эскалаторе и сели, где хотели. Там были японские подушки. Платформой служила металлическая сетка, и везде — динамики: семь кругов от основания до возвышения, три ниже и четыре выше платформы, организованные в десять вертикальных рядов вокруг публики. Звуковой источник — левец, инструменталист или запись на пленке — мог быть послан в любую точку в этой системе динамиков. Певцы и инструменталисты работали с шести балкончиков вокруг и выше центральной платформы; их звук собирался микрофонами и посылался на микшерный пульт, где сидел я или один из моих ассистентов. Я сконструировал два аудиобокса, каждый с одним входом и десятью выходами, позволяющий вручную вращать выбранный звук со скоростью до пяти изменений в секунду в любом направлении. Например, я мог принять решение передвигать голос по восходящей спирали в течение двух-трех минут, или по часовой стрелке, или против часовой стрелки, в то время как голос другого исполнителя двигался по кругу, используя другой бокс, а третий пересекался по прямой линии, используя просто два потенциометра. Так мы имели возможность реализовать свободную пространственную композицию. Она могла быть импровизированной или predetermined, но для нас это было замечательное время импровизации по шесть с половиной часов каждый день в течение 183 дней. Было чудесно играть с этими вещами.

А японцы входили и садились. Они очень вежливые. Затем я начинал: свет выключался. Это выглядело очень красиво: на каждом динамике узор из пяти лампочек. Похоже на ночное небо, весьма геометрично выстроенное звездное небо. Я садился, затем появлялись исполнители, я представлял их по-английски, хозяйка переводила на японский, мистер Такой-то будет играть дуэтом с миссис Такой-то — и затем мы начинали. Я всегда мог видеть зал с контрольной панели. Большею частью приходили простые люди, многие с детьми, и при первом звуке каждый оглядывался в удивлении, и пытался проследить за ним глазами. И после пятнадцати- или двадцатиминутной сессии они выходили, вертя головами, как гуси, и делая спиральные движения указательными пальцами. Таким образом, даже если пре-

жде они никогда не слышали новой музыки, она была для них все еще экзотической штукой, как их музыка для нас. Хотя, новая или старая музыка, не так важно: важно, что они уходили, повторяя движения, которые только что слышали, и я был счастлив. Если вы открываете что-то действительно новое, оказывающее влияние на человеческое переживание [experience], я думаю, спорить не о чем, это верный путь. Остальное – незначительная болтовня о мелких деталях. Но что действительно было важно, так это новое переживание.

Там было чудесное здание, его впоследствии разрушили. Я пытался получить его в Европу, что было бы не очень дорого, должен сказать. Такая геодезическая конструкция с пластиковым покрытием, очень хорошо сделанная. И она работала акустически: каждый скажет, что сфера никогда не работает хорошо, вы получаете звуки, прыгающие вверх и вниз; но там звук был изумительный, отличная акустика и хорошая реверберация. Когда-нибудь я к этому вернусь. Конечно, то был важный опыт: впервые в истории звук двигался по контролируемому пути вокруг слушателя, который помещался в центре. Если у вас нет хороших аудиторий, я рекомендую слушать музыку, где важно движение звука, через наушники. В таком случае звук движется в пределах вас самих, и сферой становится ваша голова, а при некотором воображении можно расширить эту сферу до любых размеров.

3. Многоплановая пространственная композиция

Многоплановая пространственная композиция означает следующее: она не только осуществляет звуковое движение вокруг слушателя на постоянной дистанции, но и может уходить так далеко, как только можно вообразить, а также приближаться предельно близко. Эти характеристики несомненно различны, и я осторожен в выражениях, когда говорю, что к сегодняшнему дню сумел наложить акустически только шесть пластов, и очень сложно добавить еще больше пластов. В конце секции в «Контактах», где звук расщеплен на отдельные части, около 24-й минуты на пленке есть плотные шумные звуки в центре, покрывающие всю зону слышимости – ничто не может пробить эту стену звука. Тогда внезапно, 24' 18,7" в партитуре, я останавливаю звук, и вы слышите за ним второй звуковой план. Вы понимаете, что он и раньше присутствовал, просто его невозможно было расслышать. Я обрезаю это снова, почти как ножом, и вы слышите еще один план за ним, и еще один. Построение пространственной глубины совмещени-

ем планов позволяет сочинять перспективу в звуке от ближайшего до самого далекого, аналогично способу, каким сочиняются пласты мелодии и гармонии в двухмерном пространстве традиционной музыки. Это действительно очень важно и для человеческого восприятия не ново – думаю, подобное встречается везде. Важно уметь слышать: находится ли приближающийся автомобиль еще далеко или уже близко, – потому что, услышав его в двух шагах, я буду вести себя иначе. Да, некоторые думают, что в музыке это не имеет значения, но – внимание! – ведь если звук подходит совсем близко, это может оказывать такое же воздействие на нашу аудиоэлектрическую систему.

Почему же пространственная перспектива типична только для электронной музыки? Разве мы не сталкивались с этим в симфонии Малера, когда композитор говорит, что трубы должны звучать за пределами зала? – Конечно, но такие примеры довольно примитивны: это в большей мере пространственное расположение, чем игра громко и тихо, с реверберацией или без нее. Вообразите, например, что кто-то шепчет вам совсем тихо на ухо, в то время как в десяти милях – гроза или стартовая ракета. Вы понимаете, что шепот тихий, но рядом; тогда как ракета оглушительная, но далеко от вас. Значит, две вещи необходимы для восприятия пространственного расположения: мы должны знать, что слышим, далеко это от нас или близко. Если мы не слышали какого-то звука раньше, то не сумеем понять, далеко он или близко. Нужно слышать его несколько раз вне музыкального контекста, чтобы узнать, как выглядит этот звук издали и вблизи.

Есть нечто очень важное, связанное с нашей концепцией восприятия. Наше понимание восприятия восходит, как известно, к Гутенбергу⁵: с изобретением печати мы стали вертикализированными, и наше восприятие подчинилось визуальному. Наша концепция истинности восприятия опирается на визуальное, что привело к невероятной ситуации, когда никто ничему не верит, пока не увидит. Во всех сферах социальной жизни обнаруживается потребность в визуальных выражениях – люди не верят в то, что невозможно увидеть. И это приводит к странной реакции большинства людей, слушающих (пространственную) музыку: слыша в данном зале звуки, уходящие предельно далеко и потом максимально приближающиеся, они говорят, что это иллюзия.

⁵ Гутенберг (Gutenberg) Иоганн (ок. 1398–1468) – немецкий изобретатель, открывший в середине 1440-х годов европейский способ книгопечатания подвижными литерами.

Мы теперь располагаем техническими средствами, способными как бы удалить звук: «как бы», говорят они. Звук, который приходит издалика, разбит и отражен листьями деревьев, стенами и другими поверхностями и достигает моего уха только косвенно. Здесь есть фактор искажения и шума. Конечно, можно воспроизвести эти шумовые факторы синтетически. С другой стороны, звук, очень близкий к моему уху, достигает его прямо, без отражений, и неотраженный звук также может быть воспроизведен искусственно. Появляется ли звук «как бы» очень далеко или очень близко, зависит от комбинации интенсивности и уровня искажений. Чем чище звук, тем он ближе и — в абсолютном ощущении — громче.

Теперь я подошел к главному: слыша открывающиеся один за другим планы в новой музыке, большинство слушателей не может даже воспринять их, потому что полагает: стены не двигаются, значит, это иллюзия. Я отвечу так: напротив, иллюзия — недвижимые стены, — ведь вы ясно слышали, что звук ушел далеко, очень далеко, и это правда. Перемещение стен вообще относится не к восприятию, а к вере — в то, что наше слышание абсолютно, как мы доверяли лишь тому, что видели. Слушатели смотрят по сторонам и говорят: да, стены на месте, значит, это была иллюзия, звук реально не передвигается. Такой мысленный ступор, заставляющий говорить людей «как бы», не дает им по достоинству оценить новую музыку: они не в состоянии воспринять то, что слышат. Чтобы услышать звук на расстоянии трех миль, они предполагают человека, птицу или машину, находящихся на расстоянии трех миль: они идентифицируют звук с объектом, который должен быть на данной дистанции. С этим-то мы и боремся, и это то, что изменит человеческий род, когда мало-помалу все больше людей будет воспринимать эту музыку в ее реальных категориях.

4. Равноправие тона и шума

Равноправие тонов и шумов уже разъяснялось при обсуждении постепенного перехода от периодических к более или менее аperiodическим волновым формам. Если степень аperiodичности любого звука поддается контролю определенным способом, то любой постоянный звук может трансформироваться в шум. Шум определен, как уже говорилось, своей частотной полосой; самая широкая полоса покрывает весь слышимый спектр частот (но чтобы настолько распространить

звук, надо этот повторить процесс несколько раз). Вдобавок есть распределение энергии. Частотная полоса может быть одинаковой у разных шумов, но распределение энергии по этой частотной полосе может отличаться довольно сильно. Сегодня у нас есть разнообразные электронные фильтры и модуляторы, которые позволяют сделать внутреннюю структуру устойчивого звука более алеаторичной.

С возможностью обозначить континуум между тонами и шумами возникли абсолютно новые проблемы (которых не было, когда мы сочиняли или играли интуитивно) – проблема в том, что у нас нет никакой тренировки в балансировании между тонами и шумами. Традиционно в западной музыке шумы – это табу, и на то есть определенные причины. Так повелось со времени возникновения нотной записи, когда музыку впервые смогли записать в точных интервалах. Это была, в первую очередь, вокальная музыка, певшаяся чаще на гласные звуки, чем на согласные. Если я спою сейчас мелодию из согласных, многие скажут, что это не музыка: у нас нет ни традиции сочинения музыки в таких звуках, ни нотации для них. Отсюда видно, насколько узка наша концепция музыки, исключая согласные, а с ними и шумы. Конечно, согласные есть в вокальной музыке, но только для того, чтобы слово было понятно: функция согласных в нашем повседневном языке – прояснять значение. В музыкальном же смысле согласные не имеют иной функции, кроме акцентной: «сс», или «т», или «п», или «к» [необходимы], чтобы закончить звук ясно.

Интеграция шумов всех видов произошла только с середины этого [XX] столетия, и надо сказать, в основном за счет открытия новых методов сочинения континуума между тонами и шумами. Сегодня любой шум – музыкальный материал, и можно скомплектовать шкалу ступеней от тона к шуму для данной композиции или выбрать произвольную шкалу для всего диапазона. Равновесие между тонами и шумами – не числовое. Работая над заключительной секцией «Контактов», я хотел прийти к тому, чтобы тоны и шумы находились в равновесии. Я хотел иметь дело с полной шкалой тембров между алеаторическими и периодическими, но конечно, не использовал столько же шумов, сколько тонов, потому что шумы имеют тенденцию попросту перекрывать тоны. Иными словами, чтобы установить точный баланс между ними в данной секции музыки требовалось осторожно, но сильно сократить количество шумов по сравнению с тонами.

Отсюда открываются новые принципы музыкальной артикуляции – например, я работал с 42-мя различными шкалами в этом произведении. Как известно, фортепиано имеет полутоновую шкалу, 12 ступеней в октаве; теперь представьте 42 различные шкалы, в которых октава разделена на 13, 15, 17, 24 ступени и так далее. Я использовал шкалу шкал, где коэффициент возрастания ступенной величины постоянен от одной шкалы до следующей и каждая конкретная ступень строго связана с конкретным семейством тонов и шумов.

Попросту говоря: «шумнее» звук – больше интервал – больше ступенная величина. Самые шумные звуки в «Контактах» имеют две октавы в ширину, и шкала этих шумов – самая большая и самая простая во всем произведении: шкала чистых квинт. Ступенный шаг квинты означает, что 12 ступеней покрывают весь слышимый диапазон. Чем уже частотная полоса, с другой стороны, и чем ближе звук к чистому тону, тем утонченнее шкала: вот принцип, который я применил. С наиболее чистыми тонами вы способны на самые изысканные мелодические жесты, значительно более рафинированные, чем то, что в книгах названо наименьшим из доступных слуху интервалом – пифагорейская комма 80 : 81. Но это неверно. Если использовать синусоиды и делать миниглиссандо вместо ступенеобразных изменений, в самом деле можно почувствовать это крошечное изменение, выходя далеко за пределы того, что обычно говорится о китайской музыке, или в учебниках по физике, или в книгах, посвященных восприятию.

Все зависит от тона: нельзя просто использовать любой тон в любом интервальном соотношении. Мы открыли новый закон связи между природой звука и шкалой, на которой он может быть сочинен. Гармония и мелодия – более не абстрактные системы, наполненные любыми звуками, которые можно взять в качестве материала. Ныне очень тонкое соотношение между формой и материалом. Я сказал бы даже, что форма и материал – это одно и то же. Думаю, быть может, самый важный факт, осознанный в XX столетии, тот, что во многих областях материал и форма более не рассматриваются как отдельные – в том смысле, что я беру этот материал и вкладываю в ту форму. Скорее, материал определяет наилучшую форму, соответствующую его внутренней природе. Старая диалектика, основанная на антиномии – или дихотомии – формы и содержания, в самом деле, не действует с тех пор, как мы начали создавать электронную музыку и пришли к пониманию природы и относительности звука.

Музыка и абстрактная живопись*

Если взглянуть на горизонтальную ось листа как на ось времени (время = пространство), а на вертикальную – как на ось высоты (снизу = низко, сверху = высоко), то точка, линия и плоскость – основные элементы абстрактной живописи и графики – превращаются в основные элементы записи музыки, свободные от любых внемузыкальных элементов. Благодаря тому, что моя графическая музыка эстетически связана с искусством абстрактной живописи, в области музыкальной графики я решительно соединил оба искусства – музыку и живопись – там, где они вступают или должны были вступить в контакт.

Решающим является при этом тот факт, что абстрактная форма картины рождается из временного музыкального мышления. Двухмерная плоскость абстрактной картины, испытывающая влияние этого нового структурирующего элемента, развитая благодаря новому временному измерению, становится теперь трехмерной сценой некоего временно-пространственного, звуко-визуального события. Листки [музыкальной графики] можно окинуть «одним взглядом» (как любую абстрактную картину), а можно «считать» – медленно, как музыку. Первый способ соответствует рассмотрению вневременной идеи, присущей каждому музыкальному произведению. Другой – музыкальный; этим способом пользуется музыкант, когда читает листок как музыку или учится его играть. Глаз его блуждает от одного объекта (звукового события) к другому. Некоторые объекты (формы) служат при этом указателями направления и автоматически приводят к следующему событию. Формы внутренне завершенные после краткого или длительного их рассмотрения, напротив, можно покидать как бы скачком, быстро или медленно. Глаз, таким образом, способен «пробежать» листок сплошь или скачками, слева направо и справа налево. Некоторые объекты, кажущиеся неясными, можно опустить, зато другие интерпретировать по нескольку раз (во все новых связях). Длительность такого «пробытия в пути», краток он или долог, соответствует реальному течению времени той музыки, которая представлена на листке.

* *Haubenstock-Ramati R. Musik und abstrakte Malerei (1971) // Haubenstock-Ramati R. Musik und Grafik: Pre-Texte. Wien, 1980. S. 49–50. Опубл. в кн.: Современная музыка Австрии. Очерки и документы / Составление, перевод, комментарии О. В. Лосевой. М., 1998. С. 102–104.*

В связи с разного рода точечными знаками (крутами, овалами, трех- и многоугольными формами, крестами, короткими горизонтальными или вертикальными штрихами и т. п.), которые одновременно являются отдельными звуковыми событиями, прежде всего встает вопрос об относительной высоте звуков, их динамике и артикуляции. Некоторые из этих звуков еще раньше – в музыке, нотированной обычным способом, – были наделены «конкретным» звучанием. Здесь они, насколько это возможно, сохраняют свое прежнее значение. Значение новых, доселе не использованных знаков либо разъясняется композитором, либо устанавливается интерпретатором (тем, кто рассматривает листок). Делается это или ассоциативным путем (похоже на X или на Y), или с помощью элиминации и селекции (иначе, чем X или Y). Небольшие различия в величине знака говорят об изменении его динамики (больше = сильнее, меньше = тише). Непропорционально сильное увеличение знака, напротив, растягивает отдельное точечное событие до плоскости, то есть до суммы многих таких же или подобных точечных событий.

Линия указывает на непрерывность события. Горизонтальная линия, исходящая из одной точки или из точечного знака, обозначает, таким образом, относительную длительность (длину) звукового события. Неравномерность линии свидетельствует о дифференциации звукового континуума: утолщающаяся линия означает крещендо, утончающаяся – диминуэндо. «Дрожащая» линия – это трель или тремоло, искривление (вверх или вниз) – непрерывное изменение высоты звучания вроде глиссандо. Тонкая вертикальная линия без временного измерения (ширины, толщины) выполняет либо синхронизирующую функцию (два или более событий, связанных с одним вертикальным, исполняются одновременно), либо указывает на форму (границу плоскости). К примеру, написан круг, из которого выходит тонкая вертикаль – она означает особую артикуляцию или способ исполнения этого круга.

Плоскость в музыкальном отношении – сложное, многослойное звуковое событие, сумма многих одинаковых, сходных или различных элементов, и воспринимать их следует как некое единство. Помимо четырех параметров, которыми обладает любой звук (высота, тембр, динамика, артикуляция), у плоскости есть еще один – параметр плотности. Будучи более или менее плотной, плоскость может делаться статичной или динамичной, воздействовать интенсивно или слабо. Четко очерченная или размытая, она может включать в себя как точечные, так и линейные события.

[О новых техниках, форме и смысле]*

[Об алеаторике]

В 1960 году я случайно услышал по радио Концерт для фортепиано с оркестром Джона Кейджа (1958) и сразу понял, какие возможности открывает этот совершенно новый для меня метод сочинения. Ответом Кейджа на так называемый тотальный сериализм 50-х годов стало создание чего-то абсолютно противоположного этой доктрине: музыки как продукта случайности. Отсюда и термин «алеаторика». Мне этот метод всегда оставался чуждым. И тем не менее незапланированная встреча с музыкой Кейджа в радиопередаче взбудоражила мое воображение. Композитор может слушать музыку по-разному. Иногда пассивно воспринимает ее, но чаще, почти невольно, слушает, как я выражаюсь, «активно-творчески», так что звуки, достигающие слуха, становятся импульсами, стимулируют музыкальное воображение. Иначе говоря, в композиторском воображении звуки генерируют образы и музыкальные комбинации, которых нет в слушаемом произведении. Именно это и случилось со мной, когда я слушал сочинение Кейджа. Я вдруг понял, какой глубокий смысл могли бы внести в мою музыку элементы случайности, введенные особым образом. Это был образ звука, идея, которую я начал разрабатывать в тот же самый момент.

В результате возник определенный тип музыки; я назвал его *контролируемой алеаторикой, ограниченной алеаторикой, или фактурной алеаторикой*, а саму технику подобного сочинения (по крайней мере, в отдельных деталях) окрестил *алеаторическим контрапунктом*. Ранее такая концепция была совершенно неизвестна.

Повторно услышав Фортепианный концерт Кейджа несколько лет спустя, я не нашел здесь даже отзвука того, что столь мощно подхлестнуло мое воображение. Но я не пытался и не пытаюсь скрывать свою признательность Кейджу за приобретенный – уникальный! – опыт.

* Фрагменты интервью: *Лютославский В.* Остаться верным себе. Интервью Б. Герациньского // Советская музыка. 1991. № 1. Перевод с английского Е. Михалченковой; Витольд Лютославский о себе, о творчестве, о традиции. Беседа с И. Никольской // Советская музыка. 1988. № 9.

И когда в 60-е годы Кейдж попросил прислать набросок для воспроизведения в его книге «Заметки»¹, я выслал ему полную партитуру «Венецианских игр», первого сочинения, написанного после встречи с Концертом для фортепиано. Вся эта история лишь упрощенно отражает поворотный момент в моей музыкальной карьере, зато она показывает, сколь таинственны и поразительны источники вдохновения.

«Венецианские игры», написанные в 1961 году, были первой композицией, где я пользовался элементами алеаторики. Конечно, более свободные временные отношения между звуками – не столь уж невероятное новшество. Но в работе композитора оно может иметь далеко идущие последствия. Я имею в виду возможность обогащать ритмику, не увеличивая исполнительских трудностей, а также свободную, индивидуализированную игру оркестровых музыкантов. Именно эти элементы алеаторической техники интересуют меня более всего: они дают более объемное видение звука, которое при иных условиях осталось бы только в моем воображении.

Меня не привлекают такие достижения алеаторики, как возведение случайности в ранг основного принципа или преподнесение сюрпризов слушателю и даже композитору в каждой очередной непредсказуемой версии (я имею в виду конкретное исполнение). В моих работах решающее слово всегда остается за автором. Поэтому и введение случайности в строго определенные моменты – лишь способ развития действия, не самоцель².

[О композиторской технике]

Всякий человек, знакомый с композиторским творчеством, безошибочно определяет присутствие рационального фактора в каждом из моих произведений. Да, техника моей работы хорошо обдумана и организована. И тем не менее я придаю важнейшее, фундаментальнейшее значение тому, что принято называть вдохновением. Хотя этот термин может казаться несколько торжественным и неточным, он абсолютно незаменим, когда говорят о состоянии духа, необходимом для акта творчества. Все подлинное в музыке – результат вдохновения. Скажу больше: того, что обычно называют композиторской техникой – в противовес «вдохновению», – вообще не существует. Иначе можно

¹ Cage J. Notations. New York, 1969 (примеч. ред.).

² Лютославский В. Оставаться верным себе. С. 95–96.

было бы создавать произведения искусства без таланта. Я назвал бы «композиторской техникой» нечто иное, то, чем я пользовался в своих сочинениях последних десятилетий. Суть этой техники – накопление специфических, индивидуальных компонентов, помогающих решить основную задачу: организовать звуки, их высотные соотношения, их взаимосвязи. А следовательно, все составляющие такой «композиторской техники» суть продукты вдохновения. Другими словами, они возникают в воображении композитора благодаря его внутреннему настрою, но не в результате интеллектуального усилия. Подобные приемы призваны интриговать; они должны быть достаточно оригинальными, чтобы к ним стоило возвращаться снова и снова. Но единственный путь к открытию подобного рода лежит через годы систематической, иногда изнурительной работы³.

[О форме]

При конструировании формы для меня важна функция, значимость каждой части или музыкального фрагмента. Мои формы устремлены к финалу – главной части с точки зрения «удельного веса», содержания. Фактически все мои сочинения основаны на ожидании финала⁴.

Я искал собственный путь и нашел его в двухчастной форме. Первая часть такой формы – приготовление, интродукция. Ее цель: увлечь, заинтересовать, разжечь у слушателя «аппетит» на что-то более концентрированное. Допускаю, что первая часть может вызвать даже чувство нетерпения, так как музыкальные мысли в ней никогда не высказываются до конца. Делаю я это умышленно, чтобы усилить чувство ожидания. События же наступают в главной части. Она, напротив, весьма концентрирована по мыслям и развитию. Здесь появляются кульминации. Таким методом написана Вторая симфония, возможно, наиболее «прямолинейно» выполненная модель моей двухчастной формы. В ней не осталось следов сонатности. Для строения первой, вступительной части существенно разделение на краткие музыкальные фрагменты. Причем каждый из них дополнительно дробится с помощью пауз, усугубляя и без того афористичную манеру экспонирования музыкальной мысли.

Такая постоянная прерывистость и рождает чувство, будто что-то важное никак не может осуществиться – до тех пор, пока не начнется главная часть. Другим сочинением, написанным сходным об-

³ Там же. С. 96.

⁴ Витольд Лютославский о себе, о творчестве, о традиции. С. 105–106.

разом, был Струнный квартет (1964). Менее строго выдержан этот принцип в Книге для оркестра (1968), «Венецианских играх» (1961), хотя и здесь последняя часть всегда оказывается противовесом для предыдущих. И в «Новеллах» для оркестра (1979) – произведении, состоящем из кратких начальных частей и длинной последней, развиты идеи двухчастной формы⁵.

[О музыкальной фабуле]

Поставим вопрос так: почему нет фабулы или действия и даже развития во многих произведениях не только 60 – 70-х годов, но и более поздних? Этим я отличаюсь от многих, и причина, на мой взгляд, – в принципиальной разнице подхода к сочинению музыки. Большинство сочинений нередко пишется как последовательность во времени неких задуманных композитором звуковых явлений. Они составляют форму и записываются на нотной бумаге. Если же говорить о моем способе композиции, то я не располагаю звуковые события друг за другом абстрактно, как в форме монтажного типа, но как бы сочиняю своего рода восприятие этих звуковых явлений. То есть я воображаю сочинение, которое слушаю сам. Воссоздание этого процесса для меня совершенно необходимо. Поэтому и музыкальное произведение – это как бы записанное восприятие. Отсюда ряд особенностей. Коль скоро я «сочиняю восприятие», мне, естественно, приходится избегать многого из того, что встречается в современной музыке. Ибо восприятие не всегда принимает то, что терпит нотная бумага. Музыкальные явления, быть может, и интересные, но не связанные друг с другом, теряют смысл как целое, как форма. Драматургия утрачивается. Я считаю слабостью современной музыки то, что она не учитывает момент восприятия. Эту слабость невозможно обнаружить в сочинениях Бетховена или Шопена, как и многих других романтиков. Шопен, сочиняя музыку, играл на фортепиано – это факт доказанный и известный. Иными словами, он переживал свое сочинение во времени, для него было немыслимо сочинять отдельные фрагменты и затем абстрактно соединять их друг с другом. Без музыкальной фабулы произведения часто статичны и скучны, потому что в них одна мысль «размазана» на продолжительное время. Естественно, что такое сочинение не будет слушателем сопереживать⁶.

⁵ Там же. С. 107.

⁶ Там же. С. 111–112.

[О смысле музыки]

Я всегда считал, что музыка абстрактна. Единственное недвусмысленное выражение музыкальной мысли несет только музыка! Конечно, это неадекватное определение, ведь мы знаем, как сильно воздействует наше искусство на человеческие эмоции. Но что это за эмоции? Какова их природа? И нужно ли толковать подобные эмоции при помощи «внешних» определений?

Некоторые люди склонны объяснять музыку при помощи немusикальских образов. Мир звуков сам по себе для них недостаточно богат, недостаточно сущностен; одной лишь музыки для их представлений о музыке мало! Такие слушатели чувствуют себя в мире звуков чужаками; их мысль ускользает в царство образов и чувств, не присутствующих в данной конкретной пьесе. Это субъективная реакция на музыку. Но другие наделены большей к ней чувствительностью, например композиторы, и у них нет этой мучительной рефлексии, они воспринимают все непосредственно. Для таких людей звуки – частицы столь богатой и разнообразной красоты, что уже не нужно искать за ними нечто иное⁷.

[О правде в искусстве]

Правду в искусстве нельзя смешивать с расхожими представлениями о правде вообще. Тем более, когда речь идет о музыке. Я понимаю музыкальную правду как адекватное и честное выражение того, что вы хотите донести до других. Верность себе, своей эстетике, своим целям... Музыкальное произведение правдиво, когда автор отражает личные, индивидуальные артистические убеждения, не заботясь о последствиях. Вы можете спросить, не является ли такая позиция сверхэгоцентричной и нуждается ли общество в искусстве, создаваемом на данных основаниях. Я глубоко убежден, что общество нуждается только в таком искусстве. Если произведение основано на лжи, если принципы предаются забвению ради преходящих, капризно-изменчивых целей – таких, как угождение вкусам критики или публики, работа только ради аплодисментов, или славы, или денег, – такие произведения не только не необходимы, но даже вредны. Ибо они не продиктованы чисто художественными побуждениями!⁸

⁷ Лютославский В. Оставаться верным себе. С. 97.

⁸ Там же.

Новый путь к оркестру*

Я собираюсь завершить произведение, которое будет озаглавлено «Вторая симфония». Выбор этого короткого старомодного названия для моей пьесы, чья форма не имеет никакого отношения к классической, романтической или неоклассической симфонии, конечно, не является лишь химерой. В этом также нет желания обратить внимание на произведение, названное просто «Симфонией», а не «Конструкцией», «Интенцией», «Предотвращением», «Опровержением», «Ограничением» и т. п. Нет, моя симфония должна быть настоящей симфонией, хотя в ней отсутствует сонатная часть.

Существование двух контрастирующих тем в произведении, их разработку, репризу и коду я ассоциирую в моем воображении со словом «симфония» значительно меньше, чем это позволяет понятие крупной формы применительно к оркестровой пьесе. Основная черта такой формы — наличие ряда разделов, функция которых состоит в том, чтобы не только выразить музыкальные идеи, но и установить отношение таких идей с другими разделами произведения или со всей формой. Именно это заставляет слушателя осмыслить исполнение крупного сочинения не как последовательность звуковых явлений, но, скорее, как исключительное переживание.

Процесс слушания «крупной формы» можно сравнить с ходом драматического действия, в котором от зрителя ожидают, что он способен соединить следующие друг за другом отдельные эпизоды и в состоянии впоследствии воскресить в памяти целое. Конечно, мы не можем помнить каждую ноту композиции, но если мы слушаем крупное произведение, то не только воспринимаем из него отдельные моменты, но вспоминаем о предшествующем и имеем представление о том, что произойдет. Точно таким же активным становится и наш музыкальный слух: мы ощущаем себя захваченными развитием мыслей композитора, которые ведут нас от начала произведения до его окончательной развязки.

* *Lutosławski W.* Ein neuer Weg zum Orchester // *Melos*. 1969. № 7/8. S. 297–299. Перевод с немецкого Е. Окуновой.

Если произведение должно слушаться подобным образом, тогда задача композитора – связать свою аудиторию с данным типом слушания. И именно в способности сделать это заключается чувство формы композитора. Такая способность гораздо важнее для сочинения «крупной формы», чем знание о сопоставлении контрастирующих тем и их развитии по классическим правилам.

Поэтому моя новая симфония – в известной мере это относится и к самой форме – имеет сравнительно мало общего с классическим представлением о симфонии.

Что касается, однако, инструментального ансамбля, то я написал свое произведение для стандартного симфонического оркестра, хотя сегодня концепция «стандартного симфонического оркестра» является довольно дезориентирующей. Она заставляет нас думать о стандартном симфоническом концерте. Современный композитор заинтересован таким концертом в сравнительно малой степени. А если он и заинтересован, то это, в общем и целом, безответная любовь.

Злосчастное свидетельство – все еще верное горькое высказывание Онеггера: современный композитор, который появляется в программе абонементного концерта, ощущает себя как человек, который садится за стол, не будучи за него приглашен. И действительно, нет более прискорбной ситуации для современного композитора, чем находиться в программе между увертюрой Россини и концертом Чайковского. Бедняга сконфужен теми, кто пришел послушать известного пианиста, а любитель его произведений определенно не готов воспринимать 80 минут музыки, уже изрядно наскучившей, ради того, чтобы выслушать его 10-минутную пьесу. Следовательно, современный композитор ощущает самого себя безопаснее в обществе того, на кого он похож, то есть в таких концертных сериях, как «Nutida Musik» [«Современная музыка»] в Стокгольме, «musik der zeit» [«Музыка времени»] в Кёльне, «das neue werk» [«Новое произведение»] в Гамбурге и на музыкальных фестивалях Загреба, Палермо и Варшавы.

После вышеизложенного можно задаться вопросом: вижу ли я какую-нибудь особую причину писать «нетрадиционную» симфонию для «традиционного» симфонического оркестра. Попытаюсь ответить на этот вопрос.

К традиционному симфоническому оркестру я отношусь с чувством благоговения, подобным тому, которое испытываю перед произведением-

ми искусства, принадлежащими другим эпохам: картинами, старинной мебелью и т. д. В симфоническом оркестре я нахожу гораздо больше того, что связано с прошлым, чем с будущим. В своей нынешней форме этот оркестр не является подлинным выражением нашего времени. Это анахронизм, даже если смотреть с чисто технической точки зрения. Я не могу назвать фагот «Early Bird» [«ранней пташкой»], но даже в сравнении с принадлежащим тому же времени клавиром он оказывается примитивным и наивным, подобно предмету из далекой эпохи.

Поэтому мне немного не по себе, когда я осуществляю свои звуковые представления при помощи симфонического оркестра. И если я, несмотря на это, продолжаю сочинять оркестровое произведение, то только потому, что новое средство звукоизвлечения до сегодняшнего дня было не в состоянии сравниться со старым. Я думаю, что электронная и конкретная музыка имеют большое будущее и, возможно, приведут к созданию нового богатого инструментария. Сегодня, однако, экспериментальная студия связана с неким примитивным инструментом и с достаточно утомительной работой.

По этой причине я намереваюсь продолжать писать много произведений для симфонического оркестра. Несмотря на старые инструменты, которые там используются, всегда можно обнаружить в них нечто новое. Стил оркестровой игры сегодня несколько ограничен. Это основано на молчаливом соглашении, подразумевающим, что роль каждого отдельного музыканта во время исполнения редуцируется до точного выражения того, что хочет дирижер. Фактически оркестровое произведение сегодня исполняется дирижером, который управляет комплексным механизмом высокой точности; а музыкант, играющий в оркестре, – лишь колесико в этом механизме. Такой договор, не являющийся для меня единственно возможным, создался благодаря длительной традиции.

В произведении, сочиняемом в настоящее время, я пытаюсь применить мои намерения к элементу, который сдерживался этой долгой традицией. Данный элемент – индивидуальные способности каждого отдельного музыканта в оркестре. Таким образом, я пытаюсь разрабатывать оркестр не как комплексный механизм высокой точности, реализующий абстрактные звуковые видения, но как группу человеческих особей, каждая из которых может найти случай выразить себя в моем произведении. Я ищу средство освободить скрытую энергию

в каждом исполнителе – энергию, которая заглушалась существовавшей долгое время традицией играть по едва заметному движению дирижерской палочки. Я ищу способы стимулировать личную художественную инициативу каждого оркестранта при интерпретации его собственной партии как солиста. Возможно, мои усилия будут способствовать возрождению той радости, которая, по сути дела, свойственна музицированию и которая пропадает во многих произведениях современных композиторов.

Все это требует, конечно, специальной композиторской техники, далекой от того, что относилось к традиции последней половины столетия. Особенность этой новой техники в том, что композитор трактует роль дирижера по-новому. Последняя в такой музыке должна оказаться подобной роли театрального режиссера. Его функция заключается преимущественно в том, чтобы подготовить произведение на репетициях и скоординировать индивидуальные роли отдельных членов оркестра так, как это определено композитором. Во время непосредственного исполнения дирижер занят гораздо меньше: за исключением знаков, необходимых для временного порядка музыки, он может посредством жестов напомнить исполняющим об инструкциях, данных во время репетиции. Таким образом, он порой играет роль, подобную роли помощника режиссера или суфлера в театре.

Новое на этом пути касается, в сущности, средств и способа музицирования. Я все же полагаю, что в будущем появятся новые инструменты. Тогда изменится, пожалуй, и облик симфонического оркестра: он придет в высшую гармонию с техническим уровнем нашего времени, но вместе с тем будет использовать также элемент, который не утратит своего значения, пока существует искусство как таковое: элемент, о котором я размышляю, – живое человеческое существо, художник и его личные способности.

Преодоление метра ритмом*

Борьба ритма с метром в той или иной мере всегда была свойственна музыке. Ритмические и динамические синкопы, не совпадающие по акцентировке с метром мотивы (иногда приводившие к одновременности двух метров – номинального и реального) – особенно типичны для Моцарта, Бетховена и Брамса, подчас создававших так дополнительную напряженность ожидания метрического «разрешения», когда фразировка наконец совпадает с метром.

Представители Новой венской школы развивали эту технику дальше, но, не довольствуясь борьбой двух метров (реального и номинального), они стремились к музыкальной «прозе», лишенной ритмической периодичности. Особенно это типично для Веберна, у которого метр всюду (за исключением двух первых опусов) на слух не поддается определению. Веберн достигал этой кажущейся аметричности тонкой игрой периодичных и само по себе простых ритмов (напомним, что наиболее характерная для его додекафонного периода длительность – это четверть; сложные длительности типа квинтолей, септолей и т. д. вообще избегались им).

Но в творчестве сериалистов 60-х годов (Булез, Штокхаузен, Ноно, Пуссёр)¹ возникла более острая потребность в полной независимости ритма от метра, который оставался только условно в партитуре (как сетка меридианов и параллелей на глобусе) для синхронизации голосов, но никакой реальной ритмической силой уже не обладал. Принцип неповторяемости, исключающий возможность появления претендента на роль «тоники», был вслед за Мессианом распространен представителями сериализма также на ритм и привел к появлению ритмической серии. «Атоникальность» ритмической серии определяется двумя факторами:

* Статья написана в начале 1970-х годов. Оpubл. в кн.: *Шнитке А. Статьи о музыке* / Ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 70–71.

¹ За рамками статьи остается весь огромный арсенал ритмической техники, подробно исследованной В. Н. Холоповой в книге «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века» (М., 1971).

Пример 2. Л. Ноно. «Canciones a Guiomar»

TUTTI
ppp sempre

Soprani

1. TE 25 HE 4 HE 13 HE 1

2. TE HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

3. TE HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

4. TE HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

5. TE HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

6. TE HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

Alti

1. SO 21 HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

2. SO 21 HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

3. SO 21 HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

4. SO 21 HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

5. SO 21 HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

6. SO 21 HE 10 HE 4 HE 13 HE 1

HE SO NA DO



Но наиболее эффективным способом преодоления метра оказалось деление тактов (или «фаз» у Штокхаузена) или долей такта на различное число ритмических единиц («формант» у Штокхаузена, у которого количество формант доходит до 26-ти).

Разумеется, при этом используются не все ритмические единицы – на основе ритмической серии можно образовать группы длительностей или суммарные длительности, чередующиеся с паузами.

Ноно и Лигети пользуются формантным ритмом не в такой «тотальной» степени, как Штокхаузен, – они довольствуются небольшим числом «формант» (с делением доли на малое число единиц – от 1 до 6). Варьируя при этом суммарные длительности, они достигают в суммарной многоголосной фактуре эффекта «парящего» ритма.

Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала*

Развитие отдельных измерений музыки происходит неодновременно. Если функциональной системе гармонии в европейской музыке более 200 лет и время ее открытого господства давно уже прошло, то функциональное использование тембровых связей лишь в XX веке стало самостоятельной техникой.

Несмотря на заверения Римского-Корсакова, что инструментовка есть творчество, а не раскрашивание, несмотря на весьма почтенный возраст оркестровки как предмета музыкальной теории, несмотря на гениальные образцы функциональной оркестровой логики (Моцарт, Чайковский, Вагнер и т. д.), тембр постоянно оставался подчиненным элементом в иерархии выразительных средств: он способствовал большей яркости тем, красочности гармоний, четкости формы, но почти никогда не становился самостоятельной единицей мышления. Тембр, конечно, влиял активнейшим образом на ассоциативный спектр музыки, но всегда в совокупности с более важным элементом – мелодией или ритмом (даже такой тембровый стереотип, как фанфары, – это воплощение тембра медных в определенных ритмах и интонациях).

Сравнительные свойства различных тембров использовались для достижения единства формы: например, тематическое родство подкреплялось тембровой связью, контрастный материал оттенялся новым тембром. При такой вторичной роли инструментовки не было надобности в схематической конкретизации понятий тембрового родства и контраста¹.

* Статья написана в начале 1970-х годов. Опубл. в кн.: *Шнитке А. Статьи о музыке* / Ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 79–84.

¹ Хотя в конкретных инструментальных решениях композиторов XIX века, как обнаруживает анализ А. И. Веприка (см.: *Трактовка инструментов оркестра*. М., 1948), встречаются «модификации тембрового качества», «постепенность перехода от одного тембрового нюанса к другому», «движение тембра в пределах струнной группы», «тембровые мостики»,

Однако бурное развитие музыки в XX веке давно уже коснулось и тембрового мышления. Эмансипация диссонанса (в творчестве Дебюсси, Шёнберга, Скрябина, Айвза) практически означала и эмансипацию тембра: эмансипированный диссонанс обрел непосредственную выразительность красочной гармонии, то есть тембра (гармониемембра). В 1908 году Шёнберг переступил границу тональности (в финале Второго квартета), а уже в 1909-м он сделал гармониемембр единственной формообразующей силой целого произведения (№ 3 из Пяти пьес для оркестра op. 16). Однако опыт Шёнберга долго не находил прямого продолжения (если не считать Вареза, сделавшего тембр полноправной единицей мышления), было лишь подчинение вновь открывшейся первичной силы тембра целям интонационного обострения. Только в 50-х годах в электронной музыке тембр стал основным строительным материалом, а затем воцарился в сонористических произведениях начала 60-х.

Способность тембра быть самостоятельной и даже основной выразительной силой требует более конкретной систематизации его качеств. Так как тембровые связи проявляются и по вертикали, и по горизонтали, уместно перенесение сюда терминов, заимствованных из гармонии и полифонии: тембровый консонанс и тембровая гармония, тембровый диссонанс и тембровая полифония, тембровая модуляция, тембровый контрапункт.

Тембровый консонанс – сочетание родственных тембров, создающих слитную, трудно анализируемую слухом звучность, где индивидуальные свойства инструментов растворены в единой суммарной краске. Типичным образцом тембрового консонанса являются гармониемембры (например, лейтаккорд – № 3 из op. 16 Шёнберга).

Тембровое консонирование линий приводит к тембровой гармонии. Одни из наиболее ярких и смелых образцов встречаются в III части Симфонии псалмов Стравинского: четырехголосный смешанный хор, а также 5 труб и деленные на 3 партии виолончели, дополняющие хоровую гармонию самостоятельными гетерофонными голосами, создают сочетание настолько слитное, что даже трубы раство-

«тембровая преемственность», «фактурно-тембровая диссонантность», «тембровая разбросанность».

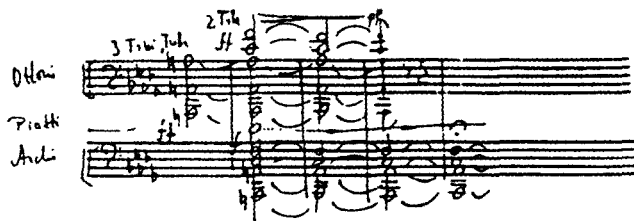
ряются в звучании хора, придавая ему лишь какой-то диссонансный блеск, сверкающий ореол.

Пример 1. *И. Стравинский*. Симфония псалмов, III часть



Тембровый диссонанс — сочетание далеких тембров, сохранивших свои индивидуальные свойства. Если политембровый аккорд очень краток, слух не успевает различить составляющие его тембры. Лишь в долгом звучании тембрового диссонанса слух постепенно фиксирует все компоненты. Такими тембровыми диссонансами являются два кульминационных аккорда в IV части Девятой симфонии Шостаковича — соединение удара по тарелке, резко акцентированной и постепенно гаснущей кварты труб и тихого эхо струнных.

Пример 2. *Д. Шостакович*. Девятая симфония, IV часть

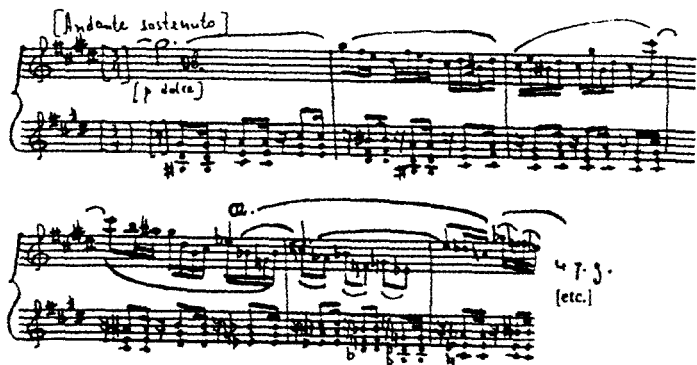


Устойчивое, длительное диссонирование тембров создает тембровую полифонию. *Тембровая полифония* служит обычно обостряющим продолжением мелодической полифонии — не даром Веберн широко пользовался ею в своих структурно наиболее совершенных произведениях (в Симфонии ор. 21, во Второй кантате ор. 31).

Постепенная *тембровая модуляция* в процессе развертывания формы всегда служила противовесом тембровому контрасту (который можно считать внезапной тембровой модуляцией). Например,

во II части Первой симфонии Брамса передача темы от гобоя кларнету тончайшим образом замаскирована: кларнет вступает еще за четыре четверти до выключения гобоя, отвечаясь от гобоя, как его звуковой след, – гобой же после вступления кларнета теряет тематическую самостоятельность, его партия представляет собой уже лишь фигурацию на пульсирующие аккорды струнных.

Пример 3. И. Брамс. Первая симфония, II часть



Широко пользовались тембровой модуляцией Вагнер, Малер, Р. Штраус, Римский-Корсаков, – однако она оставалась одним средством из многих. Лишь в XX веке появились произведения, где тембровая модуляция стала основой оркестровой логики, – помимо Третьей пьесы из ор. 16 Шёнберга можно назвать еще «Музыку для струнных и ударных» Бартока и Ричеркар Баха в переложении Веберна.

Осуществление тембровой модуляции и использование тембровых связей предполагают *тембровую шкалу* – последовательность постепенно меняющихся тембров, на далеком расстоянии способную через посредствующую группу тембров объединить все существующие тембры. Разумеется, единой и дискретной тембровой шкалы (подобной звуковысотной темперации) на все случаи быть не может из-за огромного количества различных инструментов, а также из-за индивидуальных оттенков одинаковых инструментов. Кроме того, тембровое мышление одного композитора может быть более точным и требовать более тонко градуированной шкалы, чем мышление другого. Поэтому бесконечно дифференцированную шкалу взаимопереходящих звучностей, вмещающую всё мыслимое тембровое богат-

ство звукового мира, можно представить себе лишь теоретически, – но она скорее приложима к электронной музыке, чем к оркестровой. Здесь в силу вышеуказанных трех факторов (индивидуальность композитора – индивидуальность избранного исполнительского состава – индивидуальные свойства исполнителя и его инструмента) возможна лишь относительно точно градуированная иллюзорная шкала как некое искусственное построение, обеспечивающее в процессе сочинения рациональный контроль над звуковым материалом.

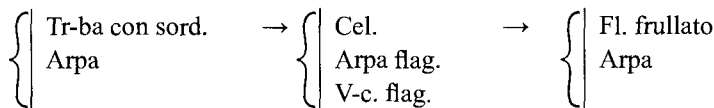
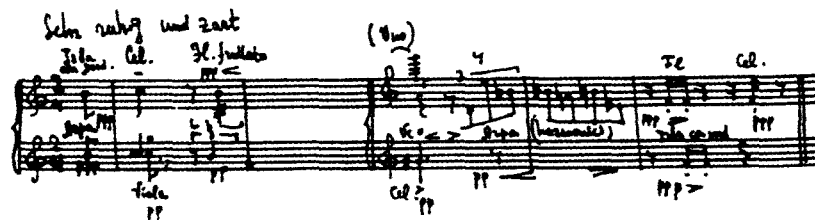
Именно так – как условную рабочую схему – используют тембровую шкалу Булез, Штокхаузен, Ноно, Берио, Лигети и многие другие. При этом, конечно, далеко не всегда композитор представляет себе эту шкалу сознательно – он может интуитивно следовать ей. (Но в этом случае тембровая шкала может быть средством последующего анализа партитуры.)

Аналогия между тембровой и звуковысотной организацией музыки проявляется в том, что там и здесь возможна функциональная система со шкалой оттенков и постепенными модуляциями. Но она проявляется и в возможности сознательного избегания традиционной функциональной логики. Не случайно переход от открытых интонационных тяготений тонального мышления к скрытым многозначным звуковысотным связям атонализма сопровождается и переходом от более схематичных тембровых связей внутри оркестровых групп к смелым ансамблям инструментов, на первый взгляд не родственных. В трех последних тактах Первой пьесы из ор. 10 Веберна представлены все группы оркестра в следующей очередности вступлений:

Vc. → Arpa → Fl. → Tr-ba → Celesta
Celesta con sord.

Однако при конкретизации того, что именно играют эти инструменты, обнаруживается связь между контрастирующими тембрами: у всех нюанс *pp* – *ppp*, последние три инструмента исполняют одну и ту же ноту, имитируя друг друга, а между флажолетами виолончели, флажолетами арфы и флейтой – несомненная тембровая близость. Но в данном примере существует еще одна важнейшая объединяющая мотивировка – контекст. В контексте всей пьесы последние такты являются тембровым «разрешением» первого такта, где краски этих же инструментов даны в смешении.

Пример 4. *А. Веберн*. Пьесы op. 10, № 1



Итак, очевидные («тональные») тембровые связи родственных инструментов заменились более скрытыми («атональными») связями родственных тембров неродственных инструментов. Но и следующий шаг – структурная организация атонального материала при помощи додекафонной техники – немедленно повлек за собой и аналогичную схематизацию тембровой логики. Начиная с Симфонии op. 21 Веберн закрепляет за каждой устойчивой трех-, четырехтоновой интонационной ячейкой, на которые делится у него 12-тоновая серия, определенный тембр. Здесь вновь выступила на первый план контрастная функция тембра, оттеняющая интонационный и структурный контраст (с сохранением на втором плане значения тембровых связей; при различных модификациях одной интонационной ячейки Веберн не менял инструментовку).

Поствебернианцы 50-х годов (Буллез, Штокхаузен, Ноно) в первую очередь заинтересовались именно этой разобщающей, дифференцирующей направленностью веберновского оркестрового мышления. В своем стремлении к неповторяемости, выразившемся в тотальной сериализации всех параметров, в том числе и тембра, они пришли к тембровому пуантилизму – непрерывным тембровым скачкам от ноты к ноте. При этом тембровые связи (сохранившие свою силу у Веберна) совершенно перестали ощущаться – остался лишь интенсивнейший контраст тембров по вертикали и горизонтали, тембровое диссонирование. Наиболее ярко это проявилось в «Контрапунктах» Штокхаузена и «Incontri» Ноно.

Примеры 5. К. Штокхаузен. «Kontrapunkte»

Однако тотальная организация всех параметров не воспринималась слухом — чем совершеннее становилась технология сериализма, тем хаотичнее звучала музыка². Для противодействия деструктивным силам сериализма наиболее одаренные представители «авангарда» ввели контрфакторы, обеспечивающие единство произведения. Центробежная тенденция к неповторимости тембрового облика произведения стала взаимодействовать с центростремительным влечением к тембровому единству. Первое диктовало ансамбли ассонирующих инструментов (состав «Le marteau sans maître» [«Молоток без мастера»] Булеза: меццо-сопрано, альтовая флейта, гитара, альт, ксилоримба, ударные), второе толкало на поиски тембровых связей (все исполнители этой парти-

² Одним из первых отверг этот фатальный круг Ксенакис, противопоставивший конструированию на основе канонизированного произвола (то есть серии) конструирование на основе объективных математических законов, в частности, теории вероятности (стохастическая музыка).

туры – «альтовые» представители различных групп, голос трактован как первый среди равных, а не как солист). Первое толкало на непрерывное тембровое обновление линии от ноты к ноте (даже в хоровом письме Ноно, воскресивший технику гокета, решился на пуантилистическое дробление мелодии и текста – отдельные голоса поют даже не всегда слова, а слоги, звуки), второе требовало тембровых, динамических, фонетических мостиков между точками.

Пример 6. Л. Ноно. «Intolleranza» [«Нетерпимость»]



Определяя исполнительский состав будущего произведения, композитор тут же сталкивался с проблемой обеспечения тембрового единства, а это требовало внимания к тембровым связям, требовало опоры на тембровую шкалу.

Примером равновесия между пуантилистической неповторяемостью тембров и их непрерывной связью является партитура «Вариантов» Ноно для скрипки, 3-х флейт, 3-х кларнетов и струнного оркестра – здесь каждая нота темброво самостоятельна (даже в партии солиста нет двух соседних тонов, исполняемых одним приемом), – но каждая новая краска возникает как ступень непрерывного тембрового модулирования: контрастная группа деревянных духовых подготовлена флажолетами струнных, солирующая скрипка появляется как итог редуцирования струнного оркестра³.

³ «Обращение» приема, встречающегося в Скрипичном концерте Берга, где игра солиста растворяется в коллективном звучании постепенно вступающей группы скрипок.

Пример 7. Л. Нono. «Varianti»

10

raff. *♩ ca 76 accel* *♩ ca 80* *raff.* *♩ ca 60 accel* *♩ ca 76* *raff.* *♩ ca 60*

Viol.

1

2

3

4

5

6

7

Br.

1

2

3

4

5

6

7

8

10

raff. *♩ ca 76 accel* *♩ ca 80* *raff.* *♩ ca 60 accel* *♩ ca 76* *raff.* *♩ ca 60*

Viol.

1

2

3

4

5

Kb.

1

2

3

4

5

6

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of Violins (Viol.), Violas (Vcl.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The score is divided into two systems, each marked with a circled number (18 and 19). The first system (18) includes parts for Solo Viol., Viol. 1 & 2, and Vcl. 1 & 2. The second system (19) includes parts for Viol. 1 & 2, Vcl. 3 & 4, and Cb. 1 & 2. The notation features various dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *ppp* (pianissimo), along with crescendo and decrescendo hairpins. The score illustrates a technique of timbral modulation within a single register, where the dynamics are carefully controlled to achieve specific tonal colors. The tempo is marked as *And. mos. 68* (Andante, 68 beats per minute).

Как мы видим, тембровая модуляция внутри одного тембра – характерный для Нано прием. Кроме приведенных примеров (тембровая модуляция в хоре и в струнной группе), можно как пример крайне тонких тембровых градаций вспомнить о гамме перекрасок тембра одного исполнителя – концертирующей скрипки в тех же «Вариан-

тах» (кроме обычного arco и pizzicato, также sul ponticello, flautato, col legno, legno battuto и всевозможные комбинации этих приемов) и даже солирующего сопрано во II части «Canti di vita e d'amore» (bocca chiusa – poco chiusa – poco a poco aprire – poco aperta – ordinario).

Пример 8. Л. Ноно. «Canti di vita e d'amore»

[«Песни жизни и любви»]

[illegible]

Сейчас можно говорить о практически сложившейся функциональной системе тембровых связей как о важнейшем формообразующем факторе современной музыки. Поиски все новых связей продолжаются – происходят модуляции из музыки в речь («Ступени» Губайдулиной), из удара тарелки в хор («Электра» Пуссёра). Огромные возможности в этом смысле открывает электронная музыка, особенно при взаимодействии «живых» звуков с синтетическими – но электронная музыка не является предметом данных заметок.

Фрагменты интервью*

[О таинствах композиции и загадочных канонах]

...Несомненно решающим, основополагающим фактом для меня была встреча с Бруно Мадерной, случившаяся в 1946 году. <...> Качество обучения у Бруно считалось бы революционным даже в наше время. Суть этого обучения можно было бы определить как сравнительное исследование. Например, брался один элемент композиции, ритм или длительности, и прослеживалось, как в различные эпохи различные композиторы его мыслили и использовали. От изоритмических мотетов Гийома де Машо и Джона Данстейбла делался скачок к композиторской технике в мессах нидерландцев, где тенор (это могла быть светская песня или григорианский хорал) служил источником композиционных элементов, будь то интервалы или ритм, как в случае с «Messa dei Dadi» [«Месса игральных костей»] Жоскена Дебре <...>

В теноре помещается особая мелодия. В шести частях этой мессы длительности варьируются в зависимости от того, что покажет брошенная игральная кость. Если, например, это шестерка, длительности увеличиваются в шесть раз, если единица – в один <...>

Вот что необыкновенно: я прихожу к открытию, что различные техники, различные концептуальные воззрения нидерландцев в музыке, живописи, литературе прямо связаны с еврейским типом мышления. В Талмуде ты найдешь изложенную мысль, но над нею письменно зафиксированы устные традиции различных мнений по этому поводу. Поэтому мысль не становится закрепленной раз и навсегда, а динамизируется через варианты, принадлежащие различным эпохам. Эта постоянная изменчивость ритмических единиц, обнаружившаяся в «Мессе игральных костей», продолжала воспроизводиться и в музыке других эпох. Я бы мог усмотреть ее отражение в Фантазии C-dur Шумана, в вариациях Бетховена, Брамса, Шёнберга.

* *Ноно Л.* Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо, 1987) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. Перевод с итальянского и комментарии Л. Кириллиной.

Ноно Л. Найти свою звезду. Беседа с О. Игнашевой [фрагменты] // Советская музыка. 1989. № 2.

В других случаях наши занятия были направлены на мелодии. Исходным пунктом был Франческо Ландини и его мелодическая риторика, а в конце рассматривались <...> мелодия «L'homme armé» [«Вооруженный человек»] и теноры в мессах Окегема, и далее эта линия протягивалась вплоть до песен Шуберта, Шумана, Вольфа, Веберна и Даллапикколы.

Другой важнейший урок нашей школы: способ мыслить музыку во времени. Мыслить ее не в тот момент, на который она приходится, а в различных, отличающихся друг от друга, моментах. Речь шла о том, чтобы преодолеть идею временной прогрессии, понятой как движение слева направо. Согласно такой, более текучей и гибкой, перспективе, ты в рамках одного произведения открываешь, к примеру, после пятнадцати минут звучания связь с событием, произошедшим семью минутами раньше, и так далее, при помощи непрерывной сети отсылок, которые ведут вперед, назад, пересекаются, накладываются друг на друга, спонтанно разбросанные по разным точкам в разных направлениях <...> Отсюда следует, что единственного времени не существует <...> Поэтому неверно, что через две точки проходит одна соединяющая их линия. Очень часто линии выходят из начальной точки, но никогда не доходят до конечной <...>

Преподавание Бруно заканчивалось обсуждением самой идеи программирования. В некотором смысле этому главным образом способствовало изучение загадочных канонов. Это была учеба, но она внешне напоминала игру. Бруно и я продвигались понемногу вперед, обмениваясь загадочными канонами. Он писал канон, не приводя его решения, и потом передавал мне, чтобы я его разгадал и сочинил другой подобный

<...> Уже тогда я испытывал по-настоящему большую, какой она является и теперь, любовь к музыкальному мышлению Даллапикколы, которое во многом основывается на канонах <...> И не случайно мое первое сочинение называется «Канонические вариации» на серию из ор. 41 Шёнберга, то есть из «Оды Наполеону» <...> Это не канон в духе Фрескобальди и не канон эпохи Возрождения. Речь идет большей частью о некоторых элементах, которые komponуются каноническим образом <...> То есть дело не в интервале, длительности или тембре. Это лишь отдельные элементы, которые сейчас, глядя в партитуру, я боюсь не упомянуть, но знаю – то были особенные каноны. По сути,

нечто аналогичное я ныне делаю в Фрайбурге с инструментом, которые называется «халафоном»¹. Ты располагаешь в зале крест-накрест разные динамики с контрастной скоростью звука, и этот звук затем продолжается, вращаясь и в одном, и во многих направлениях. Я могу заставить один и тот же звук вращаться в четырех пространственных направлениях: например, при помощи различных динамиков, различных темпов, ускоренных или замедленных, либо скачками. Одним-единственным элементом, одним акустическим сигналом ты можешь создать разные типы динамизации пространства. Естественно, за счет пространств, имеющихся в твоём распоряжении. Слышать это чрезвычайно сложно, но самое необычное, что нет нужды в четырех различных сигналах, достаточного одного. Это и есть талмудическое мышление, основанное на том, что тема рассматривается различными способами. Музиль² говорит: «Если есть шесть возможностей, то выбранная не всегда является наилучшей». Меня часто спрашивали: «Почему после *c* идет *cis*?» Я не знаю. После *c* может идти интервал в одну восьмую тона или какой-нибудь другой звук. Это таинства композиции, и Бруно сумел посвятить меня в них несравненным способом. Бруно дал мне приблизиться к секретам такого рода уже при изучении Веберна. Я помню, что мы последовательно сопоставляли Веберна с Шубертом, Шуманом, Вольфом, Хенриком Изаком и Гайдном. Связь с Шубертом касалась главным образом мелодии, потому что нередко у Веберна один звук подобен целой мелодии Шуберта. Качества звука, способ атаки, развертывание и диминуирование содержат крайне концентрированный синтез целой мелодической линии³.

[О пространстве и новом звуке]

...Музыкальная ситуация в мире чрезвычайно сложна. С одной стороны, ежедневно, ежечасно мы получаем огромное количество музыкальной информации. С другой – постепенно теряем способность

¹ Халафон (halaphon) – электронный пространственный регулятор звука; сконструирован в 1970 году немецким физиком Хансом Петером Халлером (Haller) и назван в его честь.

² Музиль (Musil) Роберт (1880–1942) – австрийский писатель, снискавший мировую известность романом «Человек без свойств», один из создателей так называемого интеллектуального романа XX века.

³ Ноно Л. Автобиография. С. 58–62.

истинного, живого общения с великим искусством Музыки. Поясню свою мысль. Мой родной город – Венеция, в главном соборе которого, соборе святого Марка, в XVI веке звучали многохорные композиции, так называемые *cori spezzati* [разорванные хоры], Джованни и Андреа Габриели. Выразительные пространственные эффекты создавались поочередным звучанием расположенных в разных местах церкви хоров и инструментальных ансамблей, часто имевших своего дирижера. Благодаря удивительной акустике собора и неистощимой творческой фантазии композиторов звуки, свободно сливаясь, поражали воображение слушателей богатством тембровых сочетаний. Я убежден, что наше время – время поиска новых приемов звукоизвлечения, призванных отразить иное, свойственное человеку XX века ощущение времени и пространства. Думаю, опыт венецианцев при этом может быть успешно использован. Примеры нового понимания возможностей музыки как пространственно-временного искусства мы находим в сочинениях К. Штокхаузена, А. Шнитке, С. Губайдулиной. (Называю лишь первые вспомнившиеся имена.)

Сегодня в распоряжении композиторов – микрофоны, громкоговорители, синтезаторы, компьютеры, то есть самые разнообразные средства, позволяющие активно влиять на качественную сторону звучания, творить новые и новые акустические пространства, заметно отличающиеся от привычных, естественных. К сожалению, мы находимся лишь в начале решительных экспериментов со звуком как таковым и звуковым пространством в целом. Культивировать в себе новое музыкальное мышление, вырабатывать новую ориентацию слухового восприятия – первоочередные, на мой взгляд, задачи композитора, претендующего на звание современного. Кроме того, в наш век интенсивного сближения и взаимообогащения различных национальных культур композиторы, следуя завету Колумба, должны открывать для себя новые земли – знакомиться с художественными традициями азиатских, африканских, латиноамериканских народов, смелее познавать такие своеобразные музыкальные континенты, как Китай, Япония, Бирма, Гвинея, Уругвай...

Громадным стимулом для композиторского мышления может стать детское пение – пение, «не испорченное» традиционными методами воспитания слуха. И не только пение. Я бы порекомендовал молодым родителям записывать на магнитофон всю, так сказать, звуковую речь своего ребенка с первых дней его жизни, фиксировать этот не-

объятный мир оригинальных сочетаний слогов, звуков, фонем. А при обучении ребят надо шире использовать инструменты, звучание которых не укладывается в рамки обычной двенадцатитоновой мажорно-минорной системы. Перспективными представляются мне и попытки объединить музыку с живописью, со световой строкой. Я тщательно изучал теоретические работы Скрябина, Кандинского, Малевича, касающиеся этих проблем. Короче, в будущее ведет много дорог, и важно избрать для себя неповторимый, единственно верный путь. <...>

В наши дни музыка ежедневно навязывается людям в огромных количествах. Я называю это явление массификацией слуха. Под музыку мы порой читаем, едим, отдыхаем, что в конечном итоге деформирует сам процесс слушания – процесс, в идеале представляющий собой постижение внутренней логики музыкального произведения. На мой взгляд, это трагедия – трагедия восприятия. Замечу, что в одном из своих последних сочинений, «Прометее» (оно имеет подзаголовок «tragedia dell'ascolto» [«трагедия слухового восприятия»]), я попытался предложить собственное решение этой проблемы. Сегодня необходимо вновь научиться слушать тишину, вновь ощутить красоту *piano* и *pianissimo*, находящихся на грани молчания, наконец, вернуть человеку способность улавливать звуки природы – шум ветра, журчание воды, шелест падающих листьев, шуршание дождя. Начинающему музыканту – и исполнителю, и композитору – я бы посоветовал, прежде всего, слушать себя, анализировать тончайшие движения собственной души, а также воспитывать в себе более детальное восприятие звука: ведь он неоднороден, внутренне подвижен, быстро меняет свою окраску в зависимости от обертонового спектра. Как известно, еще Джузеппе Тартини ратовал за искусство игры на скрипке сильным, наполненным звуком, близким по окраске человеческому голосу. Вспомним его упражнения с «выдержанными звуками» [«*sons filés*»]: они были направлены на выработку *cantabile*, в отличие от, скорее, инструментализованного *sonabile*. Однако уже у Паганини звучание скрипки становится значительно более разнообразным по своему тембровому и акустическому спектру. Новейшие изыскания в этой области дают возможность использовать обертоновые модуляции, проводить электронный анализ звукового спектра. А значит, настало время пересмотреть концепцию звука, на которой зиждется вся безнадежно устаревшая система образования в музыкальных академиях. В своих статьях и многочисленных публичных

выступлениях <...> я неоднократно излагал свою точку зрения по этому вопросу. Скажу лишь, что особенно остро я почувствовал необъятность возможностей звука во время акустических опытов, которые в течение семи месяцев проводил в Экспериментальной студии Фрайбурга <...> Например, необычное по тембру звучание образуется при медленном движении плотно, всей поверхностью прижатого к струне волоса на смычке. Вы можете со мной не согласиться, но, мне кажется, музыканты устали от обязательного *bel canto*, от игры на инструменте «жирным» звуком, где решительно акцентирован основной тон, от преобладания громкого, динамически почти не дифференцированного звучания. А ведь и у Верди, и у подлинного Мусоргского, и у Берга встречаются самые различные градации тишины. Необходимо лишь научиться верно исполнять эту музыку и научить аудиторию различать тончайшие оттенки динамики и тембра. Так, в «Прометее» я часто использую ремарку: «Максимально возможное *pianissimo*, на грани слышимого и неслышимого». <...>

В середине 70-х годов я ощутил настоятельную потребность окинуть единым взором свое искусство и ответить самому себе на вопрос: имею ли я основания причислять себя к интеллектуальным кругам современного общества? В конце концов я ответил на него положительно, приняв во внимание неустанный творческий поиск, заостренную постановку в моих сочинениях актуальных проблем современного исполнительства и восприятия музыки, центральная из которых – кризис слушательского восприятия. Главный герой «Прометей» – звук. Поэтому при исполнении не должно существовать никаких отвлекающих моментов – ни костюмов, ни грима, ни игры светотени, ни специально выделенной сценической площадки.

Созданию «Прометей» предшествовало проведение многочисленных пространственно-звуковых опытов в Экспериментальной студии Фрайбурга с солистами-инструменталистами, хором, вокалистами <...>. Здесь же работали проектировщики «звукового корабля» – оригинальной масштабной конструкции из дерева, призванной изменить акустические параметры помещения. Было использовано шестнадцать микрофонов, расположенных по окружности зала (8), в его центре (4), а также за его пределами (4); двадцать пять разнонаправленных громкоговорителей; специальные приборы, продлевающие резонансный отзвук до пятидесяти секунд; многочисленные звуковые

фильтры; «Процессор-4» <...> Наконец – семь солирующих голосов (три контральто, два сопрано, тенор, баритон), два голоса *parlando*, хор, четыре оркестровые группы, многочисленные солирующие инструменты (среди них – четыре кларнета, две флейты, туба, тромбон, фагот, валторна, скрипка, виолончель, контрабас). Все это было призвано изменить и углубить сам процесс восприятия музыки, способствовать активному освоению звукового пространства, этого, говоря словами поэта, «камня, который поет». <...>

Мой девиз – и в этом я ощущаю себя последователем Джордано Бруно – сомневаться, экспериментировать, рисковать, непрерывно искать и при этом не бояться ошибок. Только так можно найти свой путь в жизни и в искусстве. Я всегда вспоминаю венецианских рыбаков, которые в прошлые века открывали новые и новые морские пути, не имея точных навигационных карт, ориентируясь исключительно по звездам. Найти свою звезду и настойчиво следовать избранным путем – таков удел художника⁴.

⁴ Ноно Л. Найти свою звезду. С. 109–114.

К «Прометею»*

В экспериментальной студии электронной музыки во Фрайбурге используется анализатор, состоящий из трех компонентов: соноскопа, собственно анализатора и микропроцессора.

Соноскоп – это цифровой потомок широко известного сонографа (см., например, аналитические графики различных древнееврейских песнопений, включающих единицы вплоть до микротонов, опубликованные в книге Джозеля Вальбе «Песнопения Израиля и их источники»¹).

Этот прибор анализирует сигнал, воспринимаемый в трех измерениях: высота, время и интенсивность. Интенсивность анализируется в 16 градациях от *fff* = черный, до *ppp* = светло-серый. Высота звука также становится зримой во всех своих гармониках, изображенных подобным же способом. Кроме того, анализу, как оказывается, поддаются самые незаметные движения губ (например, при звукоизвлечении на флейте, кларнете, тубе, с помощью голоса), результаты которых попросту не ощущаются в обычных концертных залах: это тончайшие обертоновые или «эфирные» призвуки, колеблющиеся в диапазоне от 11 до 15 КHz. Только посредством чувствительнейших приборов можно точно уловить эти вибрации.

* *Nono L. Verso Prometeo. A cura di Massimo Cacciari. Milano: Ricordi, 1984. P. 7–16.*

«Прометей» («Prometeo») – самое крупное из поздних сочинений Л. Ноно, музыкальная трагедия, существующая в двух авторских версиях: 1984 года (премьера – Венеция, церковь Сан-Лоренцо) и 1985 года (премьера – Милан, цех фабрики *Ansaldo di Milano*). Эти версии имеют музыкальные различия, но автором либретто в обоих случаях был философ и филолог Массимо Каччари (р. 1944), а сценографом – архитектор Ренцо Пиано (р. 1937). Приводимый здесь с небольшими купюрами авторский текст (фрагменты из дневников) был опубликован в буклете к венецианской премьере «Прометея». Перевод с итальянского и комментарии Л. Кириллиной.

¹ *Walbe J. Der Gesang Israels und seine Quellen. Hamburg, 1975.* Особое внимание Ноно к иудейским песнопениям было связано с его глубоким почитанием Арнольда Шёнберга, музыкой которого Ноно с юности восхищался и на дочери которого, Нурии, был женат.

Время анализируется отрезками от 2,5” до 5”.

Данные соноскопа затем обрабатываются микропроцессором: амплитуда – частота – мобильность; анализ акустического спектра в итоге высвечивается по 33 каналам, охватывая от 70 до 15 KHz.

Таким образом исследуется звуковой сигнал – как он возникает, как изменяется, включая сюда сложную микротоновую реальность.

Все это может фиксироваться с помощью электроники.

Это основополагающий инструмент, порожденный современными технологиями, для изучения, экспериментов, для познания.

Он был бы совершенно необходим в консерваториях и стал бы средством нового преподавания для всех желающих.

В течение тысячелетий микроинтервалы и микротоны использовались не только на Востоке, но и в весьма разнообразной и широко распространенной еврейской музыкальной практике, затем в греческой, а также в фольклоре некоторых европейских регионов.

А. Ц. Идельзон² в своем 10-томном собрании «Сокровища еврейской и восточной музыки» [Hebraeisch-Orientalischer Melodienschatz. Jerusalem; Berlin; Wien: B. Harz Verlag, 1923] приводит, анализирует и исследует еврейские мелодии, относящиеся к разным практикам, и особо подчеркивает важность правильного использования губ, языка и зубов в связи с фонетикой и алфавитом иврита для воспроизведения микротонов и микроинтервалов.

Вдумаемся или, лучше, вслушаемся в синагогальные песнопения (это даст нам иной, новый взгляд на вокальное письмо Шёнберга) и углубимся в их прошлое вплоть до пространнейших плачей в память о европейских погромах 1700 года на востоке Европы. Если использовать вышеупомянутый соноскоп, можно проанализировать, увидеть и услышать абсолютно все, включая неувимейшие последования, на которые указывает Идельзон.

Соноскоп не только открывает новые познавательные возможности для исполнительской и творческой фантазии, но и помогает освободиться от жестких оков модальности и тональности (и температуры тоже), открывая пространство столь же неизведанное, сколь трудно-сприняемое в сфере вокального или инструментального звукоизвлечения, вплоть до микроинтервалов и микротонов.

² Идельзон (Idelsohn) Абрахам Цви (1882–1938) – музыковед, изучавший преимущественно историю древнеиудейской музыки и синагогального ритуала.

Проблемы и вопросы акустического восприятия становятся ныне ещё более сложными (это очевидно!) и вместе с тем обретают новые способы своего преодоления. В основе своей это вопрос музыкального преподавания, которое должно быть не только открыто и приспособлено к современным технологиям, но и обновлено в том числе и с помощью музыкального мышления. <...>

Тысячи микротонов и микроинтервалов (включая хроматизмы) продолжают существовать в музыкальной практике, причем не только вокальной, в самых разных и не сходных друг с другом культурах.

Иные последствия, иные рассуждения, иной результат: подвижный звук. Он не привязан статически к определенной интонации, продиктованной определенными звукорядами [scale] с исключением прочих: такие мысли, структуры, способы мышления исключают другие мысли, структуры и способны мышления.

Фортепиано, например, наделено предустановленной звуковосотностью. Кто только не пытался и не занимался исследованиями для расширения его возможностей: Вышнеградский (1893)³ построил два фортепиано с двумя клавиатурами, способными издавать четвертитоны (вспомним также Бузони с его третьетонами⁴); Мордехай Зандберг (1898)⁵ делил хроматическую гамму на интервалы вплоть до восьмитонов; Оголевец⁶ в 1941 сконструировал гармониум, основанный на 17-тоновой шкале (приготовленное фортепиано Кейджа возникло из других мотиваций).

³ Вышнеградский Иван Александрович (1893–1979) – русско-французский композитор, активно пропагандировавший четвертитоновую музыку.

⁴ Ферруччо Бузони предложил идею деления тона на три части в своей статье: *Relazione sui terzi di tono* (Bericht über Dritteltöne) // *Melos*. 1922. № 4/5.

⁵ Зандберг (Sandberg) Мордехай (1897–1973) – композитор и физик, родившийся в Румынии и живший в Канаде. Создал универсальную тоновую теорию, включавшую в себя микрохроматику. Но не совсем точно указал год его рождения.

⁶ Оголевец Алексей Степанович (1894–1967) – советский музыковед, основатель кабинета-лаборатории тональных систем при Ленинградском институте театра и музыки (в 1945–48); автор теоретических трудов, среди которых «Основы гармонического языка» (М.; Л., 1941) и «Введение в современное музыкальное мышление» (Л., 1946).

В IV разделе «Доказательств гармонии» Дж. Царлино (1571) указано, что древние спартанцы преследовали и изгнали из города великого музыканта Тимофея, который изобрел хроматизм⁷.

Никола Вичентино, великий композитор и теоретик, в трактате «Древняя музыка, сведенная к современной практике» (1555), в III книге – «Демонстрация сплошь хроматической четырехголосной композиции» – пишет: «и вот вам небольшой мотет, веселый и сплошь хроматический, который мы поем в церкви в день воскресения нашего Господа, так что всякий может убедиться в том, что хроматическую музыку можно всем хором исполнять в церкви», – и добавляет: «имеется много родов хроматики: печальная, веселая, жесткая, мягкая».

Приведенные мотеты: «Alleluja-exultemus», «Hierusalem» на 5 голосов, «Convertere lo Dominum Deum Tuum».

Но Вичентино в результате своего диспута с отцом Винченцо Лузитано из Португалии (как напоминает Дж. Ф. Малипьеро в своей книге «Гармонический лабиринт» [L'armonioso labirinto. Milano], 1946) был приговорен к штрафу в два скуди, поскольку «современные мелодии должны быть диатоническими» и не содержать «некрасивую смесь хроматического, энгармонического и гармонического родов».

И все же: Вичентино при помощи сконструированного им архичембало достиг различения четвертитонов.

Отсюда очевидно следует, что хроматизм вовсе не был ограничен типичным «выражением логоцентрических идей» («смерть, скорбь, страсть»), но и допускал иные, нежели диатоника, технические и творческие возможности.

Это происходило в эпоху, чуть более раннюю, чем баховская.

Тридентский собор в 1562 году вздумал «систематизировать» абсолютно все.

Джезуальдо ди Веноза написал шесть книг ошеломляющих хроматических мадригалов, опубликованных в 1613.

В 1611 он написал аскетичнейшие, строго диатонические респонсории для Страстной недели.

⁷ Джозеффо Царлино пересказывал в своем трактате «Доказательства гармонии» («Dimostrazioni harmoniche», 1571) известное предание о композиторе и поэте Тимофее Милетском (450 до н. э. – 360 до н. э.), который прославился как музыкант-новатор.

В Англии Джон Уорд [Ward] (XVI–XVII века) и Джон Уилби [Wilbye] (1574–1638) продолжали возвеличивать хроматизм в своей изысканной (и до сих пор малоизвестной) музыке.

Микротон, микроинтервал, хроматизм, подвижный звук, составляли чрезвычайно восхитительный и истинный компонент культуры, – не только в техническом отношении, но и в отношении мышления, имеющего глубокие, иные, корни.

Этот сильно подчеркнутый и разнообразный компонент присутствует ныне в песнях цыган Андалусии, в румынских рождественских колядках (собранных и изученных Б. Бартоком, особенно – четвертитоновых), у Алоиса Хабы, который жил в Праге и сочинял музыку с четвертитонами и шестыми тона, о чем опубликовал трактат «Новое учение о гармонии применительно к звуковым системам: диатонической, хроматической, четвертитоновой, а также использующим трети, шестые и двенадцатые части тона» (Лейпциг, 1927)⁸.

Фрайбург, ИРКАМ, Стэнфорд и Падуя – и все существующие ныне студии, ограниченные в своих возможностях как финансово, так и в плане моральной поддержки (особенно в Италии), – предоставляют нам новые инструменты для изучения времени (не скатываясь до банальных забав), дабы совершенствоваться и снова учиться, рассматривая иные возможности, иные вероятности (Музиль⁹), нежели те, что для нас избраны и нам заданы, – другие музыкальные мысли, другие бесконечные пространства, – в духе Джордано Бруно.

В этой студии сотрудничество между инженером и композитором подтверждает необходимость постоянной взаимосвязи между техническим исполнителем и композитором (Иоахим – Брамс), между теоретиком-практиком и практиком-теоретиком, – взаимосвязи не корпоративной или цеховой, а постоянно изумляющей своими восхитительными инновационными возможностями, всякий раз поначалу кажущимися «сумасшедшими» творческими или техническими идеями, которые способны открыть целые пространства (возможно, так или иначе уже открытые), – по-новому услышать и вызвать в памяти

⁸ Hába A. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-tonsystems. Leipzig: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, 1927.

⁹ См. сноску 2 на с. 258.

неслыханные мгновения, существующие в других временах, в разных измерениях, в безвременности.

И беспокойному стремлению к неизведанному (Б. Барток) сопутствует необходимость постоянного критического анализа языковых инноваций (венские мастера были великими не только в музыке), дабы быть в состоянии проникнуть в открытые врата современных технологий.

Ведь новые мысли рождаются и в языке технологии, с его особым восприятием и неожиданными акцентами: таково беспокойное стремление к неизведанному.

Много существует возможностей добиться подвижного звука, как вокального, так и инструментального. Различные технические способы звукоизвлечения и вбирания воздуха при дыхании, относительность контроля за артикуляцией, восприятие и видоизменение микроинтервалов, широкая шкала интенсивности и качества звучания голоса. (Верди, как и Мусоргский, как Шёнберг, с предельной и образцовой четкостью давал указания артикуляции, интенсивности и качества вокального интонирования, – не только частые у него *ppppp*, *pppp*, но также и: «*a mezza voce, voce offuscata, filo di voce*»¹⁰. Насколько же это отличается от почти повсеместной обобщенной и усредненной исполнительской практики!)

Новые техники: точные, а не алеаторические, сочетания множественных звуков, вплоть до разнообразных кластеров, состоящих из обертонов, извлеченных с помощью губ; наибольший напор, средний, наименьший – в трости кларнета; новые соотношения между интенсивностью *pppppp* и регистрами тубы, вплоть до еще не использовавшихся; подвижный, постоянно вращающийся вокруг своей оси, смычок, также с мельчайшими вариациями взаимодействия волоса и древка (это полностью меняет тембр и качество звука), – и прежде всего: это позволяет экспериментировать и учиться непосредственно вместе с исполнителем-техником (как при изучении аналоговых и цифровых устройств в компьютере). <...>

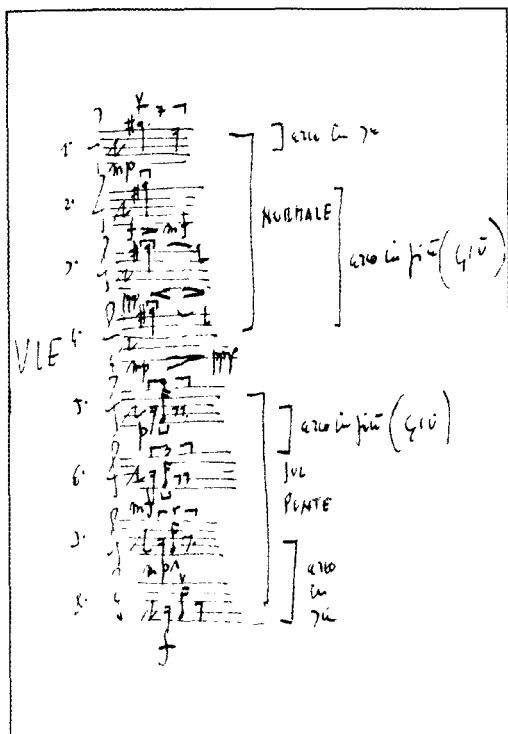
Подвижный звук, вокальный и инструментальный, и подвижный звук, полученный при трансформациях начального материала с помощью технических устройств. И синтетические подвижные звуки, запрограммированные и управляемые с помощью компьютера, которые не обязательно фиксировать на носителе, а можно производить

¹⁰ Вполголоса, сумрачным голосом, истонченным голосом (итал.)

в реальном времени, очень гибко контролируя и изменяя (начальные эксперименты четырех человек в Падуанской студии вместе с Альвизе Видолином)¹¹.

А) «Varianti» для скрипки соло, струнных и деревянных духовых (1957):

атаки одного и того же звука, варианты интенсивности – по технике применения смычка, по минимальному различию вступлений голосов.



Конечно, это трудно реализовать (даже при помощи необходимых репетиций), если альты сидят в одну линию или слишком близко друг к другу. Менее проблематично, если между альтами будет некоторое

¹¹ Видолин (Vidolin) Альвизе (р. 1944) – итальянский физик и музыкант, один из основателей электронной и компьютерной музыкальной студии в Падуе. Сотрудничал с многими итальянскими композиторами, работавшими в сфере электронной музыки.

уточнять, переуточнять, и это длилось почти три года), или сольное квартетное исполнительство с его качеством звучания и диспозицией, отличными от звучания оркестрового <...>

С) «Y entonces comprendiò» [«И тогда он понял»] для 6 женских голосов и магнитофонной ленты (1970)¹⁴:

шесть поющих и декламирующих голосов, различающихся по вокальным и тембровым характеристикам, очень плотно заполняют промежутки указанными микроинтервалами и микротонами; они вслушиваются друг в друга и «сочиняют» сами себя (что очень важно и крайне редко встречается), вслушиваясь притом в пространство (звуки исходят из динамиков, направленных в сторону публики).

Электронно-аналоговая запись на ленте (создана в Студии радио RAI в Милане в сотрудничестве с признанным мастером подобной техники, Марино Дзуккери) содержит гармонические спектры или поля, сплошь подвижные (не только благодаря биениям на грани искажений), которые микроинтервально варьируются на 32 дорожках (параллельно рассчитаны соотношения 4–8–12–16–20–24–28–32); достигается это с помощью модулятора амплитуды, динамики, частотных изменений.

В условиях зала сочетание с динамиками, расположенными в разных местах, соотношение с шестью голосами (при каждом – прямой микрофон) позволяют рассматривать пространство, пусть пока еще «единообразно-прямоугольное», с разных, переменных точек пересечения и в разных знаково-звуковых компонентах. Конечно, активное восприятие усложняется, но оно возникает, «спровоцированное» множественностью акустических измерений и множественностью источников звука.

Д) «Das atmende Klarsein» [«Дышащая ясность бытия»] для камерного хора, басовой флейты и «live electronics» из Студии во Фрайбурге (1981). Тексты под редакцией М. Каччари¹⁵ <...>

¹⁴ Произведение посвящено памяти революционера Эрнесто Че Гевары и написано на фрагменты из текстов кубинского поэта Карлоса Франки и писем Че Гевары; название и тексты произведения – на испанском языке.

¹⁵ Это произведение Ноно продолжал совершенствовать до 1983 года. Тексты на немецком языке, составленные, как и либретто «Прометей», Массимо Каччари, взяты из «Дуинских элегий» Райнера Марии Рильке и фрагментов древнегреческих орфических гимнов.

Аудиокомпьютер «Публисон» преобразует сигнал, заданный хором и флейтой, в различные интервалы и микроинтервалы, изменяя его при начале звучания, или при завершении и в конце. Таким образом, и натуральный звуковой сигнал, и его трансформация прекрасно слышимы, в реальном времени, в различных модуляциях, в начальной и финальной стадиях, и он всякий раз сам определяет свою изменчивость – как в отношении интенсивности, так и в отношении акустических свойств или тембра. <...>

Одновременно халафон¹⁶, регулятор пространственности звучания, программирует и модулирует пространственные перемещения, вращающиеся справа налево и слева направо, центральные и периферийные пересечения, круговые и неожиданно крестообразные, внезапные остановки и спонтанное движение, от самого быстрого до самого медленного со всеми градациями, а также интенсивность от 0.50 децибел до 0.05 децибел.

Для восприятия и слуха все это может быть очень сложным, но в действительности эти факторы способны заметно освободить слух от привычек к однонаправленному, зримому и избирательному, почти «ритуальному», звучанию, если сравнивать с богатейшим разнообразием постоянно сопровождающей его акустической реальности. (Всякий раз необходимо одиночество, как требовалось оно И. В. Гете во время шумного римского карнавала.) Акустическая жизнь может быть сведена к молчанию, которое способно не содержать воздуха, не содержать мыслей, не содержать сигналов (почему бы нет?) и, наоборот, на разные лады наполняться вибрациями, служить для чего-то, подвижно моделировать живой процесс, оставаясь тишиной, – посредством знаков, голосов, воспоминаний, фантазий, внезапных озарений наподобие вспышки молнии (почему бы и нет?), – которые раскрывают пространства и н ы х с л ы ш а н и й.

Е) «Guai ai gelidi mostri» [«Горе холодным чудовищам»] для двух контральто, флейты, кларнета, тубы, альты, виолончели, контрабаса и «live electronics» (1983). Подборка текстов М. Каччари¹⁷.

¹⁶ См. сноску 1 на с. 258.

¹⁷ Произведение написано под впечатлением от четырех картин художника Эмилио Ведовы и содержит четыре части. Тексты, подобранные Массимо Каччари, построены на свободной игре ассоциаций и содержат фрагментарные цитаты из литературных произведений разных авторов на разных языках.

Пространство распределено между девятью солистами (9 микро-фонов, в том числе закрытых), расположенных полукругом перед публикой, – и «live electronics», состоящей из 8 «капелл» (динамики, отобранные и сгруппированные по качеству, функции, способам мутаций и комбинаций 9 солистов), которые расположены на разной высоте вокруг публики и над нею. Звуки, помноженные друг на друга, прерывающиеся, непериодичные, избранные, измененные с помощью аудио-компьютера, запаздывающие из-за различной по глубине удаленности, звуки непрерывные, извлекаемые тремя струнными, которые всякий раз звучат подобно далеким хорам, – голоса двух контральто, в центре и над публикой, которые часто смешиваются и превращаются в звуки кларнета, флейты, тубы определенных, самых чистых регистрах. В итоге: звук раскрывает, артикулирует, заставляет звучать само пространство, вместо того, чтобы разворачиваться «линейно».

И пространство разным образом артикулирует распространение и направленность звука, превращаясь в креативный компонент по отношению к единому источнику.

Синагогальная служба, где каждый ритуал отличается от другого.

Греческие театры с их фантастической акустикой вплоть до за-предельного rrrrrrrrrrrr.

Капелла св. Марка в Венеции и музыкальные идеи, постоянно изображаемые и блуждающие в зачаровывающих пространствах базилики;

Томаскирхе в Лейпциге и баховская пространственность, о которой часто забывают;

органы на хорах и их расположение в храмах – протестантских, католических, норманских готических, – всегда на средней высоте и никогда на полу (как в нынешней концертной практике, противоречащей акустике),

мрамор, камень, гобелены,

мозаики, дерево,

тибетские монастыри, лавра в Загорске (в реальном времени погребально-заупокойные песнопения соседствуют в пространстве со свадебными или крестильными);

возможность филармонии, придуманной Шаруном (1956)¹⁸ в Берлине, которая так и осталась неиспользованной;

¹⁸ Шарун (Scharoun) Ханс (1893–1972) – немецкий архитектор. Имеется в виду зал Берлинского Филармонического оркестра, построенный

единообразные концертные залы с прямыми углами или округлые, дерево, камень, цемент,

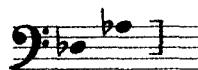
различные проекты от Шарля Никола Кошена II (1717–1790)¹⁹ до В. Гропиуса (1927)²⁰ и Симона Сиркуса (1937)²¹, М. Бархина²² и С. Вахтангова (1934–1935)²³.

Не только воспоминания, не только отдаленные отзвуки, «несказанное вчера» (В. Беньямин)²⁴. «Сегодня» – это постоянно обновляющийся континуум.

Фабриччани²⁵ во флейтовом регистре



Скарпони²⁶ в кларнетовом регистре



в 1960–63 годах. Не совсем понятно, почему Ноно говорит о «неиспользованных» возможностях; по-видимому, замысел архитектора был еще смелее реализации.

¹⁹ Кошен (Cochin) Шарль Никола (1715–1790) – французский художник, гравер, дизайнер, полный тезка и коллега своего отца (из-за чего именуется Кошеном II, или Младшим). Вероятно, Ноно имеет в виду проект зрительного зала для комического театра, описанный Кошеном в брошюре: *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*. London – Paris, 1765 /Geneva, 1974.

²⁰ Гропиус (Gropius) Вальтер Адольф Георг (1883–1969) – немецкий архитектор, основатель архитектурной школы «Баухауз», где разрабатывались принципы архитектуры модерна.

²¹ Сиркус (Syrkus) Симон (1893–1964) – польский архитектор-урбанист.

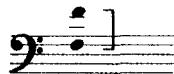
²² Бархин Михаил Григорьевич (1906–1988) – советский архитектор и теоретик архитектуры.

²³ Вахтангов Сергей Евгеньевич (р. 1907) – советский архитектор, сын режиссера Е. Б. Вахтангова, соавтор М. Г. Бархина в новаторском проекте ГосТИМа – театра В. Э. Мейерхольда в Москве (от этого проекта осталась только внутренняя планировка Концертного зала им. П. И. Чайковского).

²⁴ Беньямин (Benjamin) Вальтер (1892–1940) – немецкий философ, писатель, критик.

²⁵ Фабриччани (Fabbriччани) Роберто – итальянский флейтист.

²⁶ Скарпони (Scarponi) Карло – итальянский кларнетист.



отваживаются произвести подлинное звучание синусоидальных волн без обертонов (все это было проанализировано с помощью соноскопа во Фрайбурге).

Контроль за выдохом и вдохом, поразительное знание своего инструмента. Они охватывают весь диапазон интенсивности, начиная от практически беззвучного звучания (около 0.50 децибел) на *rrrrrrrrrr rrrrrrr rrrrr rrr r*: зачастую невозможно почувствовать начало или атаку звука, и откуда он возникает, и где находится исполнитель.

Истинные мастера-новаторы используют воздух, дыхание, интонированное дыхание, звук, микроинтервалы, губы, язык, зубы: они извлекают с их помощью настоящие подвижные звуки разной степени материальности, от самых медленных до неимоверно быстрых способов извлечения и ввода – то есть аспираций; микрофон же используется как еще один инструмент, способный звучать, а не просто регистрировать звучание.

В вышеприведенных регистрах они звучат втроем, и тогда возникает пространственное слышание без определенного начала и источника.

Достаточно медленного движения головой справа налево или наоборот (у нас ведь два уха), чтобы воспринять пространственную подвижность «выдутых» звуков, не улавливая их «исток», – но если они звучат на одной и той же высоте, возникает очень странное подвижное микроинтервальное разнообразие, нечто вроде воспоминания о «мелодии», как бы эффект «фазовости».

Нечто неслышимое или неслышанное более или менее медленно не заполняет пространство, а раскрывает его, снимает с него покровы.

И внезапно и неожиданно это вызывает бытие звука, побуждая не к началу его восприятия, а к ощущению себя частью пространства – звучания.

Конечно, совершенно по-другому, однако сходно с этим начинается Первая симфония Малера с ее многооктавными унисонами и обертонами: здесь не просто начало, здесь ощущается дыхание некоей бесконечной долины.

²⁷ Скьяффини (Schiaffini) Джанкарло – итальянский тромбонист и тубист.

(Д. Митропулос²⁸ – уникам даже среди тех немногих дирижеров, кто слышит это, исполняя Первую симфонию Малера.)

Каччари говорит в связи с «Прометеем» о «трагедии слышания»²⁹.

Ведова³⁰ говорит о театре «представления», о драме внутри себя.

Звуки – архитектура – пространства – пересечения блуждающие, движимые, запрограммированные и естественные, – постоянная подвижность, изменчивость, трансформация, – и исключительно «живьем».

Исполнитель слушает сам себя, свои трансформации и блуждания в пространстве, и сам с собой постоянно беседует в реальном времени (как и с другими исполнителями), и непрерывно интерпретирует чистое артикулирование пространства.

Несомненно: это очень сложно. Это требует нового, иного качества восприятия, иной, сопричастной, творческой фантазии, – и чего-то большего, нежели техника.

Новые мысли.

Выйти за пределы единственного, единообразного и унифицирующего времени.

«Ритмы», которые входят в наш слух через уши, не связаны механически раз и навсегда с числом ударов пульса в секунду как с некоей единой мерой.

Разные времяизмеряющие метры сосуществуют друг с другом, они то множатся, то уничтожают друг друга.

Наша жизнь – интимная, внутренняя, внешняя, поверхностная, – вибрирует и пульсирует, и всякий раз по-разному слышит разную акустику: непрерывность – прерывность – восприимчивость – неслышимость – глубина расстояний; эхо, воспоминания, характеры, фрагменты, мгновения, преисподнюю, звездные миры, обусловленность, непериодичность, бесконечность.

Знаки богатейшей акустической жизни внутри и вовне нас, будучи специально отобранными, ограничивают ее, а ограничить ее следует,

²⁸ Митропулос (Mitropoulos) Димитриос (1896–1960) – греческо-американский дирижер, пианист и композитор.

²⁹ Tragedia dell' ascolto – подзаголовок и жанровое обозначение «Прометей».

³⁰ Ведова (Vedova) Эмилио (1919–2006) – итальянский художник-абстракционист, друг Ноно.

чтобы быть ее сущностной частью и суметь раскрыть ее, суметь восхититься неизведанным и едва доступным для восприятия. Современная технология в состоянии предложить поразительные чудеса нашему слуху, нашему разуму, нашим ощущениям, нашему сознанию и – почему бы и нет? – даже нашему возможному «непониманию».

Уметь слушать.

Даже тишину.

Очень трудно услышать в тишине иных, иное.

Иные мысли, иные знаки, иные звучности, иные слова, иные языки.

Слушая, пытаешься всякий раз найти себя в других, обнаружить подтверждаемые или неподтверждаемые другими собственные проекции, собственные отношения, собственные системы, собственные облики.

Нам приятна и желанна уверенность, повторяемость, привычная неконфликтность, гарантированная застрахованность.

Слушать музыку.

Не только одним-единственным способом слышания.

Но с помощью различных возможностей трансформаций в реальном времени.

Новый «виртуоз», который слушает моменты тишины вместе с разнообразными акустическими мутациями, запрограммированными или нет, но всегда связанными с о с о з н а н н ы м у м е н и е м управлять живым процессом, – он предлагает нам «трагедию слышания».

Возможно иное восприятие, изнутри, из «недр» фантастического деревянного музыкального инструмента (который не есть «сценорафия»), созданного Ренцо Пиано³¹.

Эти доски, эти камни и пространства Сан-Лоренцо, бесконечные вдохи и выдохи.

³¹ В обеих прижизненных постановках «Прометея», в венецианской церкви Сан-Лоренцо и в цеху миланской фабрики, Ренцо Пиано возводил деревянные конструкции наподобие гигантского «корабля» или «лютни», внутри которых помещались как музыканты (на стенах), так и публика (на «палубе»). Тем самым уничтожалась линейная аудиовизуальная перспектива, характерная для обычных театров, и создавались условия для реализации идеи «подвижного» и всеобъемлющего звука, о которой писал Ноно.

[О музыкальном языке]*

[О технике]

Нет ни одного устаревшего вида техники, устаревает только эстетика (НД, 51).

Не надо отрицать ни один тип техники как «устарелый» – он всегда может оказаться не только полезным, но и даже необходимым. Если какой-то тип техники отмирает, то он отмирает сам собой, а не благодаря его публичному порицанию (НД, 60).

<...> Если ты хочешь идти своей дорогой, то, конечно, прежде всего, нужно овладеть всем, что было до тебя, то есть не только техниками, которые тебя окружают сейчас, но и теми техниками, которые уже исчезли и считаются мертвыми и даже ненужными. Например, техникой нидерландских полифонистов и еще более ранними. Пока ты не попробовал сам писать в той или иной технике, ты не можешь по-настоящему оценить, не можешь сказать: нужна тебе эта техника или не нужна. Поэтому я считаю, что во всех техниках нужно обязательно попробовать написать хотя бы пару сочинений – пускай эти сочинения будут ученическими, не будут иметь для тебя никакого художественного значения. Без такого опыта твоя техника будет лишена какой-то важной детали, какого-то важного качества. И это в равной степени можно отнести и к изучению даже ортодоксальной додекафонии, которая сейчас, практически, никому не нужна, и к полифонической технике мотетов, канонов и так далее. Через все это надо пройти и освоить не теоретически, а именно изнутри (ПЭД, 114).

[О додекафонии]

Когда я впервые начал знакомиться с творчеством композиторов второй венской школы – Шёнберга, Берга, Веберна – меня совершенно

* Выдержки из книг: Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) / Сост. В. Ценова. М., 1997 (сокр.: НД); Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. М., 2004 (сокр.: ПЭД); Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова / Ред.-сост. В. Ценова. М., 1999 (сокр.: СДВ).

удивило, прежде всего, то, что, несмотря на очень большую роль расчетов, в особенности у Веберна, эта музыка, даже в самых, казалось бы, абстрактных сочинениях, всегда остается живой. И это при том, что царит совершеннейший расчет, совершеннейшая выверенность в деталях и в целом. Потом, когда я стал подробно анализировать музыку после Веберна и особенно сочинения во многом эзотерические, как, скажем, «Книга для квартета» или «Структуры» (1-я тетрадь) Пьера Булеза, то эти сочинения показались мне просто любопытными, необычными по своему звучанию, но не больше. Мне казалось, что эта музыка мне ничего не говорит. Но позднее, чем больше я ее слушал, тем яснее ощущал, что и в этих сочинениях есть своя, и очень большая, внутренняя красота. А сейчас я просто убежден, что все лучшее, что было создано композиторами в 50-е и начале 60-х годов в области серийной и серийной техник – все это одна из вершин музыкального искусства. Сюда бы я причислил и «Импровизации на Малларме», и «Молоток без мастера» Булеза, и его «Структуры», и позднее «Éclat», и, конечно, «Группы для трех оркестров» Штокхаузена (ПЭД, 67–68).

Мне на первых порах работать в серийной технике очень нравилось. Причем это чаще всего происходило потому, что когда я ставил перед собой сверхсложные задачи, то иногда мне приходилось искать в себе такую же степень внутренней сконцентрированности для того, чтобы решить эти задачи. Музыка при этом шла крайне медленно, крайне медленно писалось, но зато я чувствовал, что для меня постепенно открывается все больше нового, что я все глубже и глубже проникаю в какой-то страшно интересный и совершенно неизведанный мною музыкальный мир. И именно тогда – что опять же может показаться странным – я написал, в конце концов, самые удачные в музыкальном отношении страницы – финалы «Солнца инков», «Итальянских песен», «Плачей» и некоторые другие. А ведь именно в них, в этих страницах, была буквально рассчитана каждая деталь, именно там есть звуковысотные закономерности, которые так хорошо в музыкальном отношении проецируются и на закономерности ритмические, и на динамические, и на тембровые, и на числовые ряды пауз, которые разделяют звуковые фрагменты. Эта, например, VI часть – «Плач при опускании гроба в могилу»: сколько раз я ни присутствовал на ее исполнении, каждый раз я видел, что она производит на слушателей наибольшее впечатление. И, к тому же, как выяснилось из разговоров, производила впечатление и наиболее свободной. Хотя на самом деле

именно в ней все регламентировано в наибольшей степени. Вот это, может быть, один из парадоксов такого запрограммированного, сверхзапрограммированного письма. И возникает, очевидно, он только в том случае, когда композитор находит истинную свободу в добровольном ограничении или, если хотите, самоограничении при сочинении произведения (ПЭД, 68–69).

Я постепенно все больше и больше отказываюсь от применения серии в своих сочинениях. Когда мне нужна «звуковая пыль», мне необходима организация этой «пыли» и отсутствие в ней всякого «центра» (опорной точки). Чем больше неповторяющихся нот, тем «пыль» становится более эффективной. Поэтому я прибегаю к двенадцатитоновости в ее организации. Когда речь идет о мелодическом начале, мне двенадцатитоновость, в принципе, не нужна, так как она слишком часто вносит в мелодию <...> неестественность (и надуманность)... (НД, 101)

<...> Когда есть материал, который не принадлежит серии, то вроде бы как будто бы пропускаешь его через эту серию, и серия своей внутренней структурой влияет на этот материал, то есть он под ее влиянием начинает приобретать совершенно другой гармонический, а иногда и мелодический, и ритмический облик; в общем, он становится как бы пропущенным через «серийное сито», которое дает ему какое-то особое новое качество. Словами это трудно передать. Это нужно только слушать... и слышать (ПЭД, 191).

У меня в каждом сочинении есть своего рода двенадцатитоновый ряд. Но этот ряд не является серией в том смысле, в котором он применялся в двенадцатитоновой музыке, он – скорее запас важных для меня интонаций (СДВ, 58).

Серия – хороший организующий модуль, особенно в фактуре (НД, 41).

Додекафонная гармония обычно угловата и непластична, и требуется дополнительное усилие, чтобы придать ей необходимую пластику. Иначе из нее торчат «углы» (НД, 35).

Важно и додекафонную мелодику сделать естественной. К этому мало кто стремится (быть может, временами – Л. Даллапиккола) (НД, 44).

Серию можно сделать и выразительной мелодией, и суммой интервалов, пригодной для свободного перетасовывания (НД, 69).

Я считаю, что сейчас есть <...> определенный снобизм по отношению к серийной технике, и еще более негативная позиция – по отношению к так называемой сериальной технике. Мне кажется, что это позиция неверная, и вот почему. Во-первых, серийная техника возникла естественно, и возникла она повсюду. При этом к ней был самый разный подход. У Рославца, пусть это была не двенадцатитоновая техника, но он был близок к ней. У Голышева – двенадцатитоновая, но решалась она по-своему, совсем не похоже на других. Хауэршел к ней совершенно независимо от Шёнберга. Эта идея, как говорится, носилась в воздухе. Все развитие музыки, в первую очередь, конечно, немецкой, но и не только немецкой, шло к этому. Если бы не было Шёнберга, кто-то другой сделал бы на его месте то же самое, наверняка. А сериальная техника явилась своего рода синтезом того, что, с одной стороны, делал Шёнберг и его ученики, и, с другой стороны, тех идей, которые шли от Оливье Мессиана. Практически все крупные композиторы этого направления, его ученики – и Булез, и Штокхаузен – большинство людей, которые создавали школу сериализма, были связаны в той или иной степени с Оливье Мессианом. Во-вторых, во всей музыке, особенно добаховской, идея логической организации, а иногда даже числовой организации музыкального пространства, всегда была одной из основ музыкального мышления. Так что для меня эта музыка – и двенадцатитоновая серийная, и сериальная – является в глубоком смысле слова традиционной (ПЭД, 136).

[Об алеаторике и сериализме]

Меня <...> интересовали разные типы техники. Я начал с двенадцатитоновой, спустя некоторое время заинтересовался сериальной, и тут меня стал постоянно мучить вопрос: а нужно ли регламентировать все сочинение таким вот жестким образом. И тогда, естественно, начал изучать противоположное – технику, которая дает максимум определенной свободы – алеаторическое письмо, в частности технику групп, которая к тому времени была уже довольно распространена и серьезно разработана у Штокхаузена, Пуссёра и некоторых других композиторов – все это меня очень интересовало. И мне хотелось понять: возникли эти «ограничивающие» и «освобождающие техники» сами по себе, как нечто неожиданное, упавшее, так сказать, с неба, или у них есть какие-то первоисточники в предшествующих эпохах.

Стал искать, сопоставлять одно с другим – и обнаружил, что таких источников немало. Ведь то же *basso continuo* – это, безусловно, был известный всем алеаторический элемент сочинения; или же импровизационные каденции солистов в концертах, потом возьмите все эти выписанные мелкими нотами *rubato* у того же Шопена – ведь, по существу, все они – расшифрованная мелизматика, которая фактически обычно играет *ad libitum*. Мне все это необходимо было как-то осмыслить, понять, связать одно с другим, обдумать возможности таких свобод. Я имею в виду свободу, идущую, от желания композитора как-то развязать руки исполнителям, как это происходит с алеаторическими сочинениями, и свободу для самого композитора, которую дает ему сериальный метод сочинения: композитор делает начало, которое полно разных ограничений, но зато потом идет только свободное письмо, только самовыражение, когда не нужно думать о том, правильным ли путем идет какая-то нота, тембр и так далее. Но, конечно, эти свободы иллюзорны. Все это кажется простым только дилетанту. И там, и здесь – и в алеаторике, и в сериальной технике – все равно композитор творит только в соответствии со своим слухом, внутренним, внешним – каким угодно, но своим. Он обязан знать, как будет звучать сочинение при любом раскладе. Знать не досконально – это невозможно, например, в технике групп, но сама идея сочинения должна быть ему ясна. То же и в сериальности. Я думаю, что тут не может быть другого мнения. Иначе все, кто хорошо решали задачи по гармонии и знали все способы построения, все техники письма, они бы превращались в талантливых композиторов. Но ведь этого не происходит и никогда не произойдет. Техника – это средство, это необходимое начало в становлении композитора, но она никогда не гарантирует ему, что его сочинение станет при этом обязательно удачным, музыкальным. Для этого нужен, прежде всего, талант, музыкальность, интеллект в высоком смысле слова (ПЭД, 64–65).

[О полистилистике]

Я – явный «контр-полистилист». <...> Для меня единственный композитор, у которого все это [полистилистика] является не частью, а центром его индивидуальности, самой его индивидуальностью и у которого все это хорошо получалось, у которого я такой стиль мышления принимаю полностью, – это Бернд Алоиз Циммерман. Он пер-

вый пошел этим путем, и я думаю, что после него уже никто не сможет получить те же блестящие результаты <...> Это даже не стиль и не техника, а особая манера композиторского мышления. Никакой техники на этом пути создать невозможно (ПЭД, 53–54).

[О мелодике и интонации]

Большинство композиторов работают сейчас на тусклых и ничем не наполненных интонациях. А для многих интонация, как основа любого музыкального произведения, вообще не существует (НД, 55).

В новой музыке почти полностью исчезла мелодическая кантиленность. И это большая потеря. Декоративная пыль покрыла все (НД, 62).

Естественность мелодического развертывания линии зачастую гораздо более важна, чем ее взаимоотношения с другими линиями в ансамбле (НД, 65).

Микроструктуры оживили музыку и сделали ее во многих отношениях более свободной. Изменяемость ткани в деталях стала важным компонентом мышления. Но мы распылили ткань настолько, что она стала рассыпаться. Необходимо ее собирать и объединять. И поэтому сейчас нужны мелодии большой протяженности, способные собирать ткань на большом пространстве. Но это должен быть новый тип мелодизма, гораздо более живой и гибкий, чем мелодизм XIX века, основанный на периодичности элементарных форм (НД, 66).

Я считаю, что интонационное начало играет огромную роль в строении формы. Один из дефектов современной музыки – недооценка интонационного начала. Это надо понимать в широком смысле, это и есть то, что называется мелодическим началом. Мелодизм может быть самым разным, но интонационность – настолько важный компонент музыки, что им нельзя пренебрегать (СДВ, 57).

[О гармонии и полифонии]

Я очень люблю, когда гармония просвечивает через плетение других голосов. Это тоже дает перспективу и увеличивает пространственность (НД, 63).

Полифония не должна строиться на имитации – это формальный прием. Как в пьесе, где действующие лица лишь изредка повторяют реплики друг друга, полифония должна быть живым диалогом голосов (НД, 71).

[О ритме]

Ритм должен быть гибким и непредвидимо изменяющимся, как все живое. В механической остинатности всегда присутствует что-то неживое и противное самой сути живых процессов. С *ostinato* в музыку вошла античеловечность (НД, 55–56).

Для меня ритмика – один из важнейших способов организовать музыкальную речь, сделать ее более свободной и выразительной. Всякого рода примитивное ритмическое изложение сковывает рамки музыкального высказывания и делает его механическим. Эти приемы хороши для объективного высказывания, а субъективное начало требует всегда более свободной, более гибкой и ни в коем случае не регламентированной тем или иным способом ритмики (СДВ, 58).

[О традиции]

Мне кажется, что все то, что появилось в 50-е годы в так называемом европейском авангарде – такой сознательный разрыв с традициями – это все было явлением искусственным, но это было в то же время и необходимой мерой, как у нас сейчас принято говорить, «шоковой терапией», необходимым вызовом к жизни новых средств сочинения. И, естественно, что когда эти средства были освоены как еще один элемент композиторской техники, то произошло возвращение самых ярких, самых лучших представителей авангарда к национальным и европейским традициям.

Традиция – это не стремление одеться в то, во что были одеты твои предки, это не слепое копирование их одежды. Для меня традиция – это та великая душа человеческая, которая столетиями живет под различными одеждами, независимо от их национальной ориентации. В каком-то отношении традиция восходит для меня к самому Иисусу Христу. И то, что мы вот сейчас опять начали вспоминать его десять заповедей, и то, что люди, слава Богу, еще не забыли их, – вот это и есть главная традиция, без которой всякое сочинение неминуемо обречено на забвение, на свою гибель (ПЭД, 105).

«Новая простота» и «новый романтизм» – это такие же пустые (и капитулянтские) течения, как и «мини-музыка» <...> Это – течения не опасные (ибо они слабы и случайны), но очень вредные для традиции в музыке (ибо они подменяют традицию псевдотрадиционностью) (НД, 47).

У нас слишком часто утверждается ложная идея, что после периода «поисков» идет процесс «упрощения» музыкального языка

(Прокофьев, Шостакович, Мясковский). Но у них этот процесс был процессом обеднения музыкального языка и приспособляемости к обстоятельствам. Когда Шёнберг обратился в конце жизни к тональности, это было плохо и неестественно. И он потерпел в этих сочинениях полный провал. У настоящих художников идет постепенный процесс уточнения своего языка. Отсюда и возникает ощущение классической ясности. Это – совсем другое (НД, 51).

[О музыкальной форме]

Слишком большая концентрация музыки не позволяет создать форму длительной временной протяженности. Для создания такой формы необходима определенная разреженность музыкального пространства (НД, 59).

В сочинении необходимо переключать внимание слушателя с одного компонента на другой, с интонации – на тембр, с тембра – на ритм, и т. д. Иначе сочинение становится плоским и одномерным. Ошибка многих современных композиторов в том, что они наваливают на слушателя сразу все компоненты в их заостренности и усложненности. Слушатель теряет ориентацию, быстро устает и отключается от восприятия. Ему вскоре становится скучно (НД, 93).

Мне кажется, что понятие «пластика» в музыкальной форме, а оно для меня здесь как антипод «склеякам» и «углам», <...> имеет в музыкальном искусстве столь же важное значение, как и в скульптуре, и в живописи. Когда мы имеем дело с разноэлементными структурами, то очень важно, чтобы манера и способ соотношения этих структур друг с другом были до предела сглажены, скрыты от ушей слушателя. Возьмите хотя бы тот же XIX век, где, как правило, все ясно: вот первая тема, вот вторая, здесь переход, там кадансирование и так далее. И есть композиторы, у которых эти переходы естественны, плавны – тема рождается, а не сваливается на голову, она, в принципе, подготовлена всем предыдущим материалом. Но есть композиторы, у которых все это в целом – я имею в виду появление тем, их связывание и так далее – все это напоминает какой-то механический монтаж, то есть все время слушаешь с ощущением, что это сколочено, сбито, но никак не выращено из определенной хорошей музыкальной идеи (ПЭД, 44).

Каждое сочинение – это как новый человек. Нет двух людей, которые являются полной копией друг друга. И так же нельзя воспроизво-

дить форму одного сочинения в другом. Это искусственно. Каждое сочинение – оно как живое существо, как душа человеческая, и потому оно должно иметь свою, и только неповторимую форму (ПЭД, 106).

[О музыкальной программе]

По-моему, настоящая музыкальная программа – это то, что стоит незримо всегда за тем, что обычно называется музыкальными мыслями; хотя, как я думаю, никто по-настоящему и не представляет себе, что это такое на самом деле... Но если все-таки попытаться, то я бы сказал так: когда начинается изложение первой музыкальной мысли, и за ней идут другие музыкальные мысли, то возникает определенная музыкальная драматургия или, если хотите, определенный, так сказать, психологический смысл, который стоит всегда за сцеплением всех этих музыкальных мыслей. И вот общая структура такого сцепления... она для меня и является настоящей музыкальной программой. Но пересказать ее я никогда не могу. У музыки свой язык. И этот язык, с моей точки зрения, перевести на язык слов совершенно невозможно. Любое слово здесь является только вульгаризацией музыкального образа, его искажением. И, по-моему, никакое настоящее музыкальное сочинение и не нужно описывать словами (ПЭД, 124).

<...> Когда ткань музыкального сочинения достаточно нетрадиционна, то композитор должен дать слушателю определенный программный ключ, и если у слушателя есть доверие к композитору, к его музыке, то этот ключ поможет ему сразу же настроиться на нужную волну восприятия. И это хорошо. Никого же не удивляет, что всякое литературное произведение имеет свой ключ в своем заглавии. Представьте себе, что вы бы вместо названия имели бы только номер книги, ее опус и так далее. На мой взгляд, современный композитор всегда должен определяться в отношении общего содержания своего сочинения, особенно если речь идет о сочинении с явно не традиционным языком (ПЭД, 84–85).

[Музыка и математика]

<...> В консерватории я был научен намного меньшему как композитор, чем как математик в университете. Что здесь было главным? Прежде всего – это чистота мышления, отсутствие мусора в мыслительных процессах, то есть, прежде всего, способность отбрасывать ненужные детали, умение найти всегда правильный путь. Ведь путь

композитора – это всегда путь отбрасывания случайного и несущественного и, напротив, сохранения всего существенного и истинно ценного; это путь выстраивания мысли с первой до последней ноты, с первого до последнего такта. В музыке все – как в математике, те же пути от первой идеи до окончательной ее реализации, до доказательства, или, если есть счастье, до открытия, находки. И в математике, и в музыке весь процесс творчества – путь в незнакомое. Когда я впервые начал изучать топологию, это воображаемое пространство, которое обычное человеческое воображение даже и представить себе не может, не говоря уже о четвертом и других измерениях, об ограниченных областях логического мышления, то мне казалось, что я погружаюсь в мир, где исчезает мир обычных вещей. Мы попадаем в тайну, трогаем ее границы, за которыми нет человека, человеческого мышления, в который наша мысль просто не может проникнуть и только по одной причине – дальше идет область Бога. <...> Практически и музыка, и математика, они где-то вместе уходят в эту область Духа, где для меня нет разницы между тем и другим (ПЭД, 47–48).

[Музыка в век техники]

Во все времена разум и интуиция шагали рука об руку в искусстве, и в этом смысле наш «век техники» немногим принципиально разнится от предыдущих. Однако, если иметь в виду наиболее характерные явления, можно говорить о большем контроле разума над чувством в музыке XX века, особенно по сравнению с эпохой романтизма. Это вполне закономерно, так как сам звуковой материал во многом изменил свою природу в нашем веке; изменилось, особенно после А. Шёнберга, и отношение к нему. Всякое расширение поля звуковых объектов необходимо вызывает и новые дополнительные силы его организации. И если тональные связи оказывались достаточными для тех элементарных звуковых объектов, с которыми имели дело композиторы XVIII–XIX веков, то звуковой мир XX века требует более сложной и тонкой внутренней логики. По существу все разновидности серийности были попытками различного упорядочивания множества звуковых объектов и, быть может, наиболее обще и глубоко подошел к этому Янис Ксенакис, введя в музыку логическую организацию более высокого типа.

Если в области логики внутренней организации материала в музыке XX века найден какой-то прогресс, то вопрос ф о р м ы целиком

еще принадлежит интуиции. Отсюда и появление так называемых «открытых форм» (Штокхаузен) и даже прямое отступление перед этой проблемой («Informel» А. Clementi). Идеальная гармония между материалом и формой существует в нашем веке лишь у А. Веберна и, быть может, – у Л. Ноно.

Как мне кажется, одним из характерных свойств лучших музыкальных произведений XX века является стремление к изложению максимума музыкальной информации за минимальный промежуток реального времени. Такая большая сконцентрированность музыкальной информации вполне отвечает и требованиям наших слушателей. Поэтому мне представляется, что далеко не всегда правы те композиторы, которые целиком доверяют вопросы формы случайной прихоти исполнителя, тешась при этом ложной иллюзией свободы (СДВ, 44–45).

Потребность в новых музыкальных законах ощущали уже достаточно остро композиторы второй венской школы. А. Шёнберг начал применять гармонии внефункционально, первым сделал очень важный шаг в оперировании уже известными объектами, что привело его позднее к необходимости создания новой нефункциональной системы оперирования единичными объектами – двенадцатитоновой технике.

Следующее поколение от операций над единичными объектами перешло к оперированию множествами звуков и множествами множеств, то есть к оперированию не индивидуумами, а совокупностями. Отсюда вытекает и необходимость привлечения наиболее общих законов организации музыкальной материи (Я. Ксенакис).

В музыкальной мысли, тем самым, произошел качественный скачок, аналогичный скачку физической мысли, ознаменовавшему переход от ньютоновской механики к квантовой физике («Квантовая физика формулирует законы, управляющие совокупностями, а не индивидуумами. Описываются не свойства, а вероятности, формулируются не законы, раскрывающие будущее системы, а законы, управляющие изменениями во времени вероятностей и относящиеся к большим совокупностям индивидуумов». А. Эйнштейн и Л. Инфельд, «Эволюция физики»).

Заманчивые перспективы формального экспериментирования открыли перед нами новые и привлекающие своей неизвестностью пути (СДВ, 47).

Моя жизнь с технологиями*

В этой статье говорится о моем опыте в связи со звуковыми технологиями. Я познакомился с ними еще ребенком. Поскольку я родился в 1936 году, это означает радио и звукозапись.

1936–1960

Радио

Радиошоу, на которых я вырос – приключенческие, детективные, музыкальные и комедийные, – явно заставляли только слушать. Визуальный контрапункт, если вообще такой был, должен был домысливаться. Не помню, чтобы я придумывал себе визуальные образы, когда слушал радиошоу. Я просто слушал, и этого было достаточно. А к тому времени, как у нас появился телевизор, я уже ходил в старшие классы, и времени на него оставалось мало. Это, возможно, не объясняет того, что и поныне я не представляю мысленно никаких образов, слушая музыку, но по крайней мере добавляет небольшой штрих к общей картине. Зато этим можно объяснить то, почему я, хоть и наслаждался записями «Похождений повесы» Стравинского (между прочим, это единственная Большая Опера, которая мне нравится), не имею желания увидеть ее на сцене. Слушание дает мне все, что нужно.

Звукозаписи

Я отношусь к первому (но, естественно, не последнему) поколению композиторов, выросшему более на записях, чем на живой музыке. Хотя я занимался на фортепиано и иногда посещал концерты и бродвейские мюзиклы, большую часть музыки я слушал, несомненно, в записи. У нас были пластинки на 78 оборотов с «любимцами

* *Reich S. My life with technology (1990) // Contemporary Music Review. 1996. Vol. 13. Part 2. P. 13–21. Перевод с английского и комментарии В. Громадина.*

среднего класса» – с бетховенской Пятой симфонией, «Неоконченной» симфонией Шуберта, вагнеровской увертюрой к «Мейстерзингерам» и ариями в исполнении Карузо. Позже мне открылись Гершвин, Роджерс и Хэммерстейн¹, немного Джилберта и Салливана². Тем не менее, в возрасте 14 лет я услышал несколько записей, оказавших на меня сильное влияние: «Весна священная» Стравинского, Пятый Бранденбургский концерт Баха и несколько пластинок Чарли Паркера³, Майлса Дэвиса⁴ и Кенни Кларка⁵. Эти пластинки подвигли меня изучать ударные, и в результате мы с другом создали джаз-группу. Что, в свою очередь, привело меня к желанию слушать, с одной стороны, больше музыки XX века, а с другой – написанной около 1750 года и ранее. Такой интерес к старой и новой музыке с четкой ритмической пульсацией и относительно понятным тональным центром остался у меня по сей день. Главное, что эти записи приучили меня к звуку усиленных инструментов и голосов. То, что я слушал, было не звуком собственно инструментов, но электронно-управляемым звучанием колонок, у которых звук можно бережно регулировать, а высокие и низкие частоты – отдельно усилить или приглушить.

Интерес к джазу вскоре привел меня в джазовые клубы вроде «Birdland», где (даже в 1950-е) микрофон стал частью исполнения. Он приносил детальность в басовые соло, делал слышимыми, несмотря на барабаны, фортепиано или певца, а позже, в руках Майлса Дэвиса, радикально менял тембр засурдиненной трубы или флюгельгорна.

¹ Роджерс (Rogers) Ричард (1902–1979) и Хэммерстейн II (Hammerstein II) Оскар (1895–1960) – композитор и поэт, авторы знаменитых бродвейских мюзиклов, в том числе «Oklahoma!» (1943).

² Джилберт (Gilbert) Уильям Швенк (1836–1911) и Салливан (Sullivan) Артур (1842–1900) – либреттист и композитор викторианской эпохи, авторы многих знаменитых комических опер.

³ Паркер (Parker) Чарли (1920–1955) – американский джазовый саксофонист и композитор.

⁴ Дэвис (Davis) Майлс (1926–1991) – американский джазовый трубач, руководитель оркестра и композитор.

⁵ Кларк (Clarke) Кенни (1914–1985) – американский джазовый барабанщик.

Фоном моей жизни в 1950-е был рок-н-ролл. Я слышал его по радио, когда пытался найти джазовую станцию, или в кино, и так далее. Иногда мне нравились звуки усиленных инструментов, но музыканты рок-н-ролла 50-х вроде Элвиса Пресли или Фэтса Домино меня никогда не интересовали.

В 1957 я закончил Корнеллский университет и год занимался частным образом с композитором и джазовым музыкантом Холлом Овертоном⁶ в Нью-Йорке. В 1958 году поступил в Джульярдскую школу, где оставался до 1961. Как и во всех других музыкальных школах, в ее библиотеке были аудиозаписи наряду с партитурами. И я каждый день слушал их, следя за музыкой по партитуре.

На последнем году обучения в Джульярде я услышал Джона Колтрейна⁷, игравшего то, что потом назвали «модальным джазом»: его можно охарактеризовать как музыку, где одна-две гармонии сохраняются вплоть до получаса. Микрофон оставался вездесущим, и моя коллекция аудиозаписей росла. С тех пор прослушивание записей занимает многие часы еженедельно, даже в нынешний период моей жизни, наряду с часами, потраченными на создание, репетирование и слушание живой музыки.

Магнитофон

Около 1959 года я купил свой первый магнитофон. Это была модель от Wollensak, предназначенная в те времена для дома. Я использовал ее, чтобы записывать себя самого или других, исполнявших мои пьесы; иногда даже записывал джем-сессии, когда играл на ударных. Тогда я еще не представлял, сколь важной в моей музыкальной жизни станет в ближайшие годы магнитная запись.

1961–1966

Пленка и андеграундные фильмы

В 1961 году я переехал из Нью-Йорка в Сан-Франциско, где занимался композицией в Миллс-колледже в Окленде. Большинство

⁶ Овертон (Overton) Холл (1920–1972) – джазовый пианист и преподаватель.

⁷ Колтрейн (Coltrane) Джон (1926–1967) – американский джазовый саксофонист и композитор.

занятий было с Лючано Берио, который в то время активно занимался электронной музыкой, особенно музыкой для пленки с использованием речи как звукового источника. Два его сочинения, сразу же приходящие на ум, – это «Omaggio a Joaze» [«Приношение Джойсу»] и «Visage» [«Лик»]. Эти пьесы, наряду с «Gesang der Jünglinge» [«Песнь отроков»] Штокхаузена, оказались первой электронной музыкой, которую я слушал с настоящим интересом. Так случилось, что именно речь стала для меня ответом на вопрос, как сделать эмоционально увлекательную электронную музыку. До того я не проявлял никакого интереса к чисто электронной музыке (генерируемой осцилляторами). Но тут понял, что магнитофон лучше всего использовать для записи реальных звуков, особенно речи, в точности как кинокамера фиксирует реальные движущиеся картинки. Представить этот реальный материал в узнаваемом виде, противопоставляя изменениям и маскировке, как в «конкретной музыке» того времени, показалось мне ключом к сохранению эмоциональной правды оригинальной речи или нетронутого естественного звука. Тогда же я по-настоящему заинтересовался фильмами «андеграунда» 1960-х. Меня поразила аналогия, очень многозначительная, между фильмом и [магнитофонной] пленкой как двумя средствами записи, при которых временной порядок устанавливается позже, путем манипулирования в процессе монтажа.

Закончив Миллс-колледж в 1963 году, я решил, что не буду искать работу в академической среде, поскольку это мешало бы мне как композитору. Для заработка я нанялся водителем в Yellow Cab Company (в Сан-Франциско). Кроме сочинения музыки для нескольких мим-групп из Сан-Франциско, я также брал с собой портативный магнитофон в такси, которым управлял, намереваясь сделать коллаж из речевых фрагментов, хлопающих дверей, бросков монеты и так далее. Эта пьеса была закончена в 1964 году и, хотя позже я ее переписал, она стала крэш-курсом в редактировании пленки, открыв двери для новых способов создания музыки.

«It's Gonna Rain» и «Come Out»

Позднее, в 1964 году, на Union Square в Сан-Франциско я записал черного проповедника, брата Уолтера, говорившего о Потопе. Я был просто поражен мелодическими качествами его речи, он, казалось,

почти пел. И в начале 1965 года я сделал лупы⁸ из его голоса, что еще больше подчеркнуло музыкальность его речи.

Идея использовать постоянные повторения пришла из многочисленных источников, включая применение пленочных лупов с 1963 года. Я слушал африканскую музыку и, что более важно, видел транскрипцию ее английским этномузикологом А. М. Джонсом [Jones]; я помогал Терри Райли во время подготовки первого исполнения (1964 год) его композиции «In C», где одновременно комбинируется множество разных повторяющихся паттернов⁹. Проблемой для меня было найти потом новый способ работы с повторением как музыкальной техникой. Первой мыслью было играть один луп в определенном каноническом соотношении с самим собой, поскольку в некоторых из моих предыдущих пьес как раз и велась работа с двумя или более одинаковыми инструментами, играющими одни и те же ноты друг против друга. Пытаясь привести два идентичных лупа в какое-либо каноническое соотношение, я нашел, что наиболее интересная музыка получается, если просто начать с унисона лупов, а затем медленно сдвигать их по фазе друг относительно друга. Вслушавшись в постепенный процесс изменения фазы, я начал понимать, что это экстраординарный вариант музыкальной структуры. Это был способ пройти через множество отношений между идентичными сущностями без единого перехода. Это бесшовный, непрерывный и не прерывающийся музыкальный процесс.

Оглядываясь назад, я понимаю процесс постепенно изменяющихся фазовых соотношений между двумя или более идентичными повторяющимися музыкальными паттернами как расширение идеи бесконечного канона (раунда). Две или более идентичные мелодии начинают играть одна за другой, как в традиционном раунде; но в процессе фазового сдвига в качестве мелодий обычно используются значительно более короткие повторяющиеся паттерны, и временной интервал здесь – между мелодическим паттерном и его имитациями – изменяемый, а не фиксированный.

Первая часть пьесы для пленки «It's Gonna Rain» [«Начинается дождь»], законченной в январе 1965, точно воплощает этот процесс. Два лупа выстроены в унисон, затем постепенно расходятся по фазе

⁸ От англ. loop – петля; здесь – закольцованные, повторяющиеся фрагменты.

⁹ От англ. pattern – модель, образец.

друг с другом и опять возвращаются к унисону. Во второй части два более длинных лупа постепенно начинают расходиться друг с другом. Эти двухголосные соотношения потом дублируются до 4-голосных и далее до 8-ми. Эффект контролируемого хаоса, который соотносится с тематикой текста – концом мира.

«It's Gonna Rain» – первая пьеса, в которой использовался процесс постепенно изменяющихся фазовых соотношений между двумя или более одинаковыми повторяющимися паттернами. Второй стала «Come Out» [«Выходи»]. После переезда обратно в Нью-Йорк осенью 1965 года, «Come Out» я сочинил как часть благотворительного спектакля, представленного в нью-йоркском «Town Hall» с целью пересмотра судебного постановления по шести мальчишкам (с выбранными ими самими адвокатами), арестованным за убийство во время беспорядков в Гарлеме в 1964 году. Голос принадлежит Дэниелу Хэмму – ныне оправданному, а тогда девятнадцатилетнему парню, рассказывающему, как его избивали в 28-м полицейском участке Гарлема. Полиция, чтобы остаться «чистой», забирала только людей с видимым кровотечением. Поскольку у Хэмма не было открытого кровотечения, он решил вскрыть ушиб на ноге, чтобы его взяли в госпиталь. «Я должен был вскрыть ушиб, чтобы *вышла* кровь – показать им» [«I had to like open the bruise up and let some of the bruised blood *come out* to show them»].

«Come out» создан из одного лупа, записанного на обоих каналах. Сначала луп звучит в унисон сам с собой. Как только он начинает расходиться по фазе, слышится медленно нарастающая реверберация. Это постепенно переходит в двухголосный канон, затем четырехголосный и, наконец, восьмиголосный. При использовании записанной речи в качестве музыкального материала, речь-мелодия и смысл представлены такими, какими они были в оригинале. При неизменной высоте либо тембре сохраняется изначальная эмоциональная сила речи, с усилением ее мелодии и смысла через повторение и ритм.

1967–1970

«Piano Phase»

Вскоре после завершения «Come out» я стал подумывать о написании живой инструментальной музыки. К сожалению, мне тогда каза-

лось невысказанным, чтобы два человека были способны исполнить тот последовательный процесс фазового сдвига – ведь изобретен он был и предназначался для магнитофонов. С другой стороны, я не мог придумать ничего более интересного для живых инструментов, чем фазовый сдвиг. В результате в конце 1966 года я записал короткий повторяющийся паттерн, сыгранный на фортепиано, закольцевал его и затем попытался играть вместе с этим лупом, как будто был вторым магнитофоном. К моему удивлению, я, хоть и не достигая совершенства машины, все же смог достаточно к нему приблизиться; одновременно я получал удовольствие от совершенно нового и очень радостного способа игры, который был полностью разработан заранее и уже свободен от письменной нотации, давая мне возможность целиком погрузиться во время игры в слушание.

Позже я обнаружил, что могу исполнять эту пьесу, «Piano Phase» [«Фортепианная фаза»], с другим музыкантом без всякой пленки. Мы начинали играть в унисон один и тот же паттерн снова и снова. Пока один из нас точно повторял паттерн, другой постепенно увеличивал темп – так медленно и плавно, что продвигался вперед по одной шестнадцатой. И продолжалось это до тех пор, пока мы не сходились опять в унисон; на этой точке паттерн менялся, становясь короче, и процесс начинался вновь. Во время игры мы должны были внимательно слушать друг друга, чтобы понять, вернулись ли мы назад к точке старта. Мы оба вслушивались и пытались воспроизвести этот музыкальный процесс еще и еще раз, пока не получится хорошо. Все было проработано, никакой импровизации. Но психология исполнения, то, что случалось во время игры, было тотальным вовлечением в звук – полным чувственным вовлечением.

Сегодня у нас есть живая инструментальная пьеса, сочиненная путем имитации процесса, открытого с помощью магнитофона. Фазовый процесс, насколько я знаю, не существует в какой-либо западной или не-западной музыке. Можно его найти, как ни странно, в сигнальных колоколах на железнодорожных переездах, в стеклоочистителях лобового стекла автобуса и в независимо бегущих пленочных лупах. Это пример того, как электронные музыкальные методики предвосхищают инструментальные. Мне казалось, да и сейчас кажется, что если бы открытые мной с помощью пленочных лупов идеи не могли каким-либо образом воспроизводиться на музыкальных инструментах, то все эти идеи не стоили бы и гроша. Музыкальную основательность им

дает именно возможность переноса в музыку для инструментов. Этот вид перекрестного опыления между электроникой к музыкальными инструментами уже вскоре нашел продолжение в моей жизни.

Фазово-подвижный строб-импульс – четыре органа; на конец электроники

Я написал о «фазово-подвижном строб-импульсе»¹⁰ в статье «Фазово-подвижный строб-импульс – четыре органа; на конец электроники» из моей книги «Записки о музыке»¹¹. Несмотря на то, что фазово-подвижный строб-импульс оказался полной неудачей в качестве инструмента, электроника вновь подсказала идею – в музыке она называется аугментацией: увеличение длительности звука, интервала или аккорда. Традиционно в западной музыке аугментация применяется при увеличении заданной длительности в простых пропорциях 2:1, 3:1 или 4:1. Поскольку импульсные конденсаторы дали возможность постепенно увеличивать длительность заданной ноты, возникла идея пьесы, где длительность нот постепенно возрастала бы, и так продолжалась бы вплоть до чудовищных пропорций, пока не наступит своеобразная музыка медленного движения. Эта идея замедленного движения, конечно, происходит от фильмов, не от музыки.

1971–1986

«Drumming», «Music for 18 Musicians», «Tehillim», «Counterpoint Series», «The Desert Music», Macintosh

«Four Organs» [«Четыре органа»] и «Phase Patterns» [«Фазовые паттерны»], оба для четырех электроорганов, – это пьесы, с которыми мой ансамбль часто гастролировал по США и Европе в 1970-е. Опыт гастролей с четырьмя электроорганами оказался сложным; особен-

¹⁰ Строб-импульс, он же стробирующий сигнал – это набор импульсов, который воспринимается как непрерывный сигнал (стробоскопический эффект).

¹¹ Reich S. The Phase Shifting Pulse Gate – Four Organs, an end to Electronics // Reich S. Writings about Music. New York: Columbia University and Nova Scotia College of Art and Design. Halifax, NS, 1974.

но потому, что один орган (или даже больше) мог не работать после транспортировки, и пришлось добавить пятый в качестве запасного. Много времени уходило на соединения кабелями и тому подобные вещи — по контрасту с гораздо проще исполняемыми акустическими вещами в наших программах. Когда произведения вроде «Drumming»¹² были добавлены в наш репертуар, контраст между богатым звуком и физической надежностью барабанов, маримб и гlockenspielей с одной стороны и грубым звуком и физической ненадежностью электроорганов с другой становился все более и более заметным. К тому времени, как я написал «Music for 18 Musicians» (1974–1976), я сознательно избегал электрических клавишных. Помимо практических осложнений на гастролях с ненадежными инструментами, росло понимание того, что осцилляторы в электрооргане или синтезаторе просто бедны акустически, как это было с осцилляторами в ранней электронной музыке. Например, если вы сыграете *ля* на синтезаторе и перенаправите выходной сигнал на осциллограф, то увидите фиксированную волновую форму или (в более современном варианте) встроенное туда случайное варьирование. Если же сыграть ту же ноту *ля* на скрипке и направить этот звук на осциллограф посредством микрофона, то будут видны всевозможные микровариации, что для уха звучит даже лучше, чем совершенное *ля*. Наше ухо требует этих микровариаций, когда мы слушаем живую музыку, и их отсутствие создает ощущение мертвого звука, который характерен для синтезаторов. По этой причине (а также в связи с практической сложностью путешествия с хрупкой электроникой) я старался не использовать электронику в моей музыке в период с 1974 по 1980, за одним исключением — микрофонов.

Микрофон настолько вездесущ в нашей жизни, что мы его едва замечаем. Он стал обязательным компонентом популярной музыки и джаза еще с 1940-х. Для меня он очень важен по нескольким причинам. Во-первых, он дает возможность так сбалансировать инструменты, как не получится никаким другим способом. Например, в «Music for 18 Musicians» низкое рычание бас-кларнета слышно через весь ансамбль потому, что он играет прямо в микрофон. То же самое и с легкими сольными женскими голосами в «Tehillim»¹³. На самом

¹² От англ. drum — барабан, бить в барабан: drumming — что-то вроде «барабанность», «ударность», «битие в барабан».

¹³ В переводе с иврита — «Псалмы».

деле, моя исходная посылка при использовании голосов с инструментами – желание легкого невибрирующего голоса, усиленного так, чтобы я мог поддерживать их легкость и живость при прекрасной слышимости. Это может частично объяснить, почему я ненавижу большое *bel canto* или вагнеровские голоса, которые были «изобретены» для того, чтобы пробивать целый оркестр без микрофона. Далее, микрофон усиливает детали голоса и при разумном использовании добавляет блеск или глянец. Мы живем в мире, где каждый слышит много музыки через усилители, и на концертной сцене несколько исполнителей могут звучать жидковато в большом зале. Камерная музыка изначально не предназначалась для зала на 1000–2500 мест.

Такое отношение к технике, ее избегание, кроме микрофона, продолжалось до 1979 года (за исключением использования синтезаторов в моей оркестровой пьесе «Variations», где это помогало наполнить медь). В 1980 году я начал думать о возвращении к пленке, чтобы иметь возможность опять использовать записанную речь как источник для музыкальной композиции. Весной 1980 года я посетил IRCAM в Париже, где замедлил (с использованием компьютеров) несколько речевых записей до чудовищной продолжительности без изменения их высоты. Однако в то время я не мог придумать, как использовать записанный на пленку материал в пьесе. Неясные идеи об использовании документального исторического аудио- и даже видеоматериала времен Второй мировой войны проносились у меня в голове, но без реального результата.

В 1981 году был завершен «Tehillim», а в 1982 началась работа над новой пьесой для флейты и пленки, ставшей началом для целой серии пьес для сольного инструмента и пленки. В композициях «Vermont Counterpoint» [«Вермонтский контрапункт»] (1982) для флейтиста Рэнсома Вилсона, «New-York Counterpoint» [«Нью-Йоркский контрапункт»] (1985) для кларнетиста Ричарда Штольцмана и «Electric Counterpoint» [«Электрический контрапункт»] (1985) для гитариста Пэта Мэттини все сводилось к проблеме сочинения пьесы для солиста путем умножения этого солиста до ансамбля идентичных инструментов – очень похоже на то, как это было в пьесе «Violin Phase» [«Скрипичная фаза»], созданной для скрипки соло и пленки еще в 1967 году. Но явно слышны и отличия новых пьес. Мелодические паттерны длиннее, гармония меняется быстрее, для отделения частей используются различные темпы.

В 1983 году от Западногерманского радио в Кёльне и Бруклинской академии музыки мне поступил заказ на большое сочинение для хора и оркестра. И опять мне пришли на ум аудио- и видеоматериалы периода Второй мировой войны. Затем я начал перечитывать моего любимого американского поэта Уильяма Карлоса Уильямса [Williams]. И поскольку Уильямс красноречиво написал о бомбе и о сегодняшнем состоянии нашего общества, я решил удовлетворить желание всей моей жизни – положить его поэзию на музыку. Как результат, в 1984 году была написана «The Desert Music» [«Музыка пустыни»] для хора и оркестра. Опять использовались микрофоны для хора и деревянных духовых, а синтезаторы играли небольшую роль, наполняя фактуру медных.

В сочинении 1985 года «Sextet» микрофоны применены для двух роялей, трех маримб и особенно для двух вибрафонов, на которых часто играли смычком; таким образом они были хорошо слышны сквозь весь ансамбль. Два синтезатора теперь в одной из частей выполняли мелодическую функцию. К этому времени мой ансамбль путешествовал без собственного оборудования и полагался на спонсоров, предоставлявших как синтезаторы, так и ударные инструменты.

В 1986 году, к собственному удивлению, я заинтересовался компьютерами. Началось все с покупки Apple IIС для моего восьмилетнего старшего сына, друга которого имели такую машину. Это побудило меня заглянуть в возможности музыкальной нотации, генерируемой компьютером, что привело к покупке Macintosh Plus; в результате я мог использовать программу нотации Professional Composer и позднее программу-секвенсор¹⁴ Performer. Для меня эти программы были гигантским подспорьем, особенно в подготовке партий, поскольку они автоматически делались из партитуры. С добавлением музыкальных шрифтов и распечаткой на лазерном принтере, компьютерная нотация сейчас полностью готова к публикации, с легкой ручной доводкой моим копировальщиком. Компьютер сегодня не просто сберегает время, но и приносит значительную экономическую выгоду: ведь цены на копирование, как знают многие композиторы,

¹⁴ Секвенсор (или секвенсер, от англ. sequence – последовательность) – аппаратное или программное устройство для записи и воспроизведения аудио- и MIDI-фрагментов.

могут запросто «съесть» весь гонорар. Я буду очень удивлен, если в ближайшие пять лет (статья написана в 1990 году. – В. Г.) большая часть молодых композиторов не будет создавать свои партитуры при помощи компьютера.

1987–

«Different Trains»

и документальный музыкальный видеотеатр будущего

Я закончил новую пьесу для струнного Кронос-квартета и пленки, названную «Different Trains» [«Разные поезда»]. Идея этой пьесы пришла из детства. Когда мне было два года, родители разошлись, отец жил в Нью-Йорке, а мать – в Лос-Анджелесе. И обычно дважды в год (с 1939 по 1942) я в сопровождении гувернантки совершал железнодорожное путешествие через всю страну. Эти поездки занимали четыре дня и были крайне волнующими и романтическими приключениями, особенно для маленького ребенка. Когда я вырос, то часто благодарил судьбу за то, что родился в Америке – ведь я еврей, а это означает, что в те годы в Европе я бы ездил совсем на других поездах. Это стечение обстоятельств предопределило пьесу, которая включает не только звуки американских и европейских поездок, но и голос моей воспитательницы, сейчас семидесятилетней, и голос черного проводника, который теперь на пенсии, и голоса нескольких выживших после холокоста и проживающих ныне в США. Все эти звуки и голоса соединены не только с живым Кронос-квartetом, но и с записями квартета, что увеличивает число квартетов до трех. Для подготовки пленки со звуками поездов и голосов я использовал сэмплерные клавиши¹⁵ и программу-секвенсор в моем Макинтоше. Сэмплеры дали значительно большие возможности управления музыкой, чем это было при использовании пленочных петель и редактировании пленки со звуком, поскольку звуки и голоса могут быть просто сыграны на клавиатуре.

В свете моих ранних пьес для пленки «It's Gonna Rain» и «Come Out» эта пьеса представляет одновременно и новое направление, и

¹⁵ Сэмплер (от англ. sample – образец, модель) – это электронный музыкальный инструмент, в основе его звуков лежит записанный в память сэмпл (оцифрованный звук), высота тона которого меняется для каждой клавиши.

возвращение к моим ранним заботам о речи и распознаваемом звуке. Например, в «Come Out» слова «come out to show them» – это приблизительно *es, c, c, d, c*. В данном произведении я соотнес высоту и ритм речевых сэмплов со струнными инструментами, затем постепенно приглушается речь, пока музыка, соответствующая ей, продолжается и развивается. Такой же процесс разворачивался и в связи со звуками поездов. Документальный материал определял ноты и ритмы струнных.

Это произведение может служить стартовой площадкой для нового вида музыкального театра. Условно можно назвать его документальным музыкальным видеотеатром. Я представляю себе музыкантов на сцене, не в яме. Это был бы мой собственный ансамбль в его расширенном виде, объединяющий, возможно, 20 музыкантов и певцов и включающий ряд клавишных сэмплеров. Над ними или вокруг них должно быть несколько больших проекционных видеоэкранов, одни из которых показывают документальные картинки, синхронизированные со звуком, а другие показывают текст.

В завершение: для меня ясно, что техника обладает формирующим влиянием на мою музыку с тех пор, как я был ребенком, особенно это проявилось в начале моего настоящего композиторского пути – в пленочных лупах в 1965-м. Пропасть, что отделяла в свое время живую музыку от электронной на пленке, с годами постепенно сомкнулась, прежде всего, благодаря использованию электрических клавишных или просто электронных инструментов, инструментов-триггеров¹⁶ или всех вместе. С появлением сэмплеров многое из того, что, казалось бы, требует фонограммы, теперь может быть непосредственно, во время исполнения произведения, сыграно музыкантами на клавишных сэмплерах. Столь же ясно для меня, что идеи, идущие от технологий, продолжают плодотворно влиять на инструментальную и вокальную музыку. Это воздействие, которое я, со своей стороны, приветствовал и с которым предвкушаю еще более тесные контакты в будущем.

¹⁶ От англ. trigger – спусковой крючок; то есть инструменты, запускающие какой-либо процесс.

К проблеме структурного мышления в музыке*

Мой доклад – своего рода защитная речь в пользу эстетической концепции, которую можно было бы условно назвать «диалектическим структурализмом».

Эта концепция отмежевывается от уже существующих двояко: во-первых, от тенденций, которые в наше время, наряженные в постмодернистские или неоромантические одежды, запросто используют не только традиционные средства, но и опыт того так называемого «авангарда», который после Второй мировой войны, опираясь на Шёнберга и Веберна, делал попытки нового отсчета; от тенденций, которые предают эстетическое наследство того, что они эксплуатируют, и одновременно дискредитируют новые начала, являющиеся якобы подчинением музыки мозговому исчислению; против тенденций, действующих по принципу «назад к музыке», необоснованно утверждающих, что «наконец-то снова» повернулись к людям и выражают их мысли и чувства. Они же цепляются за каждое аффективное средство, которое в нашем обществе, ориентированном на традицию, функционирует безошибочно и уже давно используется в коммерческой музыке.

Одновременно мой термин отграничивается от тех структурных маньеризмов [Strukturmanierismen], полагавших, в эпигонском подобию первым сериальным опытам, что можно исходить из функции исторически нейтрального материального мышления. Они надеялись на произвольный пространственный опыт слушателя и с непоколебимым композиторским оптимизмом (в игре с абстрактными правилами) пытались «на счет» расположить управляемые параметры и при этом добиться структурной насыщенности в стерильном пространстве.

Обе эти противоположные по своим композиционно-техническим принципам тенденции олицетворяют в моих глазах стагнацию,

* *Lachenmann H. Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens (1990) // Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland / Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Kassel, 1994. S. 95–102 (немецкий оригинал), 103–110 (русский перевод; печатается в ред. В. Ценовой).*

в которой в настоящее время пребывает музыкальное мышление, стагнацию, с которой сталкиваешься, пытаясь через нее избежать застоя.

То, что в 50-х годах после падения нацизма было открыто с т р у к т у р а л и с т с к о е н а ч а л о, указавшее новые перспективы для музыкального творчества, по-видимому, никем не оспаривается. Лишь с его помощью музыка сбросила с себя тот невероятный балласт выразительных клише, – образных условностей между слушателем и действительно звучащей ситуацией. Музыка отказалась от своего языкового характера и познала саму себя как безъязыковое с т р у к т у р н о е образование [*sprachloses Strukturgebilde*], которое, как «*tabula rasa*» [«чистая доска»], радикально отличается от старого понятия тонального материала и сознательно ориентируется на категорические рефлексии по поводу этого понятия музыкального материала, как бы представляя в этом «бесконечную цель» будущих композиций.

Методы, которые при этом развились, были сериальными, они соотносились с измеряемыми качествами. Категориальные определения параметров, сериальная градация и устройство шкал как базиса для системы правил – все это было связано между собой и делало каждое возникающее произведение собственным синтаксическим проектом.

Ожидания, которые тогда связывались с этим структуралистским началом, простирались от магических утопий через чувственно-ботанические радости до надежды на новый связующий музыкальный язык, столь необходимый в обществе, готовом после всех пережитых катастроф к радикальному самообновлению.

А между тем, общество не захотело принять участие в новой игре. В восстанавливающейся послевоенной Европе сознание возвращалось постепенно во всех областях к старым гражданским понятиям о ценности, сегодня же оно еще в большей степени – ощущая реальные угрозы нашей цивилизации – держится за старое эстетическое представление о мире.

Таким образом, структуралистские произведения того времени до сегодняшнего дня вызывают у публики не чувство освобождения, а шок. Шок, обусловленный, с одной стороны, радикальным разрывом с любезной душе традицией, с другой – прорывом в неизвестное, в пугающее чужое, в действительности же в непознанные, неоткрытые зоны своего «я», которое надлежит открыть.

Развитие музыки, начиная с 60-х годов, проходило в различных формах капитуляции нового музыкального мышления перед одновременно применяемой обществом стратегией вытеснения и принятия ему удобного; оно сигнализировало о регрессе, который был понят как освобождение от сериальных принуждений и, следовательно, несомненно, как шаг вперед, открывающий новые перспективы. Однако кажущийся освобожденным взгляд назад, расширение параметров мышления, включение до-сериальных, в широком смысле тональных, обычных выразительных средств, привело (даже при отстраненном к ним отношении) через ностальгические, иронические и сюрреалистические подходы к реабилитации тех старых, хорошо известных эстетических норм, о преодолении которых сначала шла речь и на условность которых, как «новых немецких реликтов», указывал Адорно в Скрипичном концерте Альбана Берга.

В культурной жизни 60-х годов обыватели восприняли новую музыку как чужеродного монстра, и в качестве такового ее терпели и даже иногда субсидировали; как экзотическое и мазохистское путешествие в пещеру страха по-прежнему тонально-ориентированного и потому неповрежденного обычного художественного мышления.

В течение последних 15 лет тот скрытый регресс перешел в явный, теперь он безудержно провозглашает свою приверженность старому репертуару аффектов или тому типу «красоты», который удовлетворяется переложением тонально-привычного. (Здесь не идет речь о том, что подобные тенденции приведут к позорному столбу, ведь существует диалектика прогресса и регресса, которая сильнее всех прогрессивных поисков пионеров профессии. Но эти тенденции существуют в нас и вокруг нас, и есть смысл научиться их диагностировать и понять наше к ним отношение.)

В противовес этому на другой стороне технологически фиксированное прогрессивное мышление держится за структуралистский догматизм, который по-прежнему признает педантичность правильного мышления как единственную истинную ценность сочинения.

Эта позиция отличается все же тем, что она сначала препятствует доступу субъекта, запрограммированного на «обычное», в глубь структуры, с тем чтобы таким образом сделать возможными ситуации, которые отделились от субъективных намерений и как будто бы отважились вступить в незнакомые зоны опыта.

При этом мы попадаем из огня в полымя. Ибо в эпоху, когда техника сама ставит себя на службу потребностям и иллюзиям идиллий всяко-

го рода, как раз старый субъект занимает командное положение, откуда он может определять правила игры для некоторых звуковых образцов и манипулировать ими в своем духе. Весьма соблазнительная попытка – организованному абстрактному событию заново мечтать о фикции безоговорочного порядка, базирующегося на том же бюргерском художественном сознании, что и раньше: она ведет от сюрреалистически-экспрессионистских «диссонансов», о которых шла речь выше, к футуристически-импрессионистским «консонансам».

Так в сытой культуре развивается структуралистский маньеризм, безразличный к противоречиям безъязыкового сочинения и мечтающий лишь об эстетическом удобстве. Радикализм, с которым подобное сочинительство обращается с музыкальными средствами, – как с качественно определенными категориями, подчиняющимися ранее имеющимся авторитетам, – держится на наивной вере в возможность придать форму творческому процессу: он совершенно глух к факторам происходящего – они выводятся из чего угодно, только не из качеств самой музыки. (Совершенно умалчивается, что кажущиеся на первый взгляд освобожденными результаты подобного целостного структурного взгляда соединяются, часто весьма легко, с общепринятыми клише и таким образом приближаются к курьезам и впечатляющим культам обывательского искусства.)

Мне кажется, что такой структурный маньеризм забыл аспекты, сделавшие «классический структурализм» 50-х годов, как и предшествующие ему формы, столь взрывчатым, и входящие в состав любого процесса сочинения как момент определенного отрицания – момент не только прорыва, но, по крайней мере, также и момент отступления.

Определенное отрицание: исследование произведений «классического» периода сериального стиля, например «Il canto sospeso» [«Прерванная песнь»] или «Incontri» [«Встречи»] Луиджи Ноно, «Structures» [Структуры] или «Le marteau sans maître» [«Молоток без мастера»] Булеза, «Gruppen» [«Группы»] или «Kontrapunkte» [«Контрапункты»] Штокхаузена, показывает, что новаторская сила этих опусов возникает не только благодаря следствиям, исходящим лишь из самоустановленных правил, но и от той чувствительности, с которой музыка, диалектически обращаясь с такими правилами, реагирует на имеющиеся в обществе структуры и эстетические правила игры, оказывая им сопротивление. В этом сопротивлении заключа-

лась несломленная сила и красота сочинений, написанных в то время, когда традиционно понимаемая «красота» для многих молодых композиторов была весьма подозрительна.

Пятнадцать лет назад, исходя из этого опыта, я определил «красоту» как «отказ от привычки» [Verweigerung von Gewohnheit]. Для самого себя я уже ранее составил своего рода типологию звуков, которая исходила из акустически-пуантилистического восприятия и имела своей кульминацией так называемый «структурированный звук» [Strukturklang] или, наоборот, – «звуковую структуру» [Klangstruktur]¹. Причем значение отдельного звука определялось не только его акустическими свойствами, но и отношениями звуков с их более близким или далеким окружением в созданном композитором контексте. Старый дуализм звука и формы снимался благодаря тому, что представление о звуке было результатом представления о форме, которую требовалось «прощупать», и наоборот, идея формы проявляла себя как идея звука, проецированная во времени. «Структура», определяемая как «полифония расположений» [Polyphonie von Anordnungen]², хотя и включала сериальные методы, но не исключала и более спонтанную практику.

Эта типология звуков обозначала, конечно, только один аспект среди многих. Сама практика заставила меня выйти за пределы этого структурного мышления. В общей сложности, по-видимому, имеются четыре аспекта, которые выразительно участвуют в каждом звучащем объекте. Композитор может их игнорировать, но они, тем не менее, тоже накладывают отпечаток на его музыку, часто даже вопреки его намерениям. Ему следует иметь их в виду и, хочет он этого или нет, реагировать на них.

Вот эти четыре аспекта:

а) тональность, одновременно синоним традиции и определяемая им культура исполнения и восприятия;

¹ Возможный перевод этих принципиальных для Лакенмана понятий: «структурозвучность» [Strukturklang] и «звукоструктура» [Klangstruktur] (*примеч. ред.*).

² Используемый переводчиком термин «полифония расположений» – недостаточно точный. Лакенман имеет в виду «распорядок», «расстановку», некие «упорядоченные структуры». Точнее было бы сказать: «полифония упорядоченных структур» (*примеч. ред.*).

б) акустически-физический аспект, то есть та область интегрированного звуко-формального опыта [Klang-Form-Erfahrung], о котором только что шла речь в связи с типологией звуков;

в) структуральный аспект, порядок как опыт организации и одновременно как опыт дезорганизации: извещение в равной степени о конструкции, как и о деконструкции (деревянная мебель как испорченное дерево...); и наконец,

г) аура, царство ассоциаций, реминисценций, архетипичных, магических предопределений.

Но там, где аура и традиция, эти оба понятия среди прочих компонентов определяют свойства звучащего, там организуемая композитором материя уже не может просто поддаваться измерению и регулированию, она становится громоздкой и сложной. И это привело меня к дальнейшим исследованиям того, *что* в понятии структуры как «полифонии расположений» имелось в виду под словом «расположение» [Anordnungen]. Это уже не могли быть просто старые сериально обрабатываемые шкалы параметров. И я назвал эти расположения «семьями». Ибо в то время как старая сериальная структурная модель исходила из однозначно измеряемых свойств и их количественных градаций, я все больше обнаруживал (при анализе и чужих сочинений, и своих собственных), что измеряемые свойства звука и звуковой структуры обозначали лишь одну часть того, что фактически, при содействии других аспектов, вырисовывается в музыкальный образ.

Понятие «семья», напротив, допустило объединение звуковых моментов и объектов на одном общем временном уровне, без того чтобы их нужно было втискивать в одномерную шкалу.

Ибо: чем еще можно определить членов одной семьи (отца, мать, сына, дочь, домработницу, собаку и кошку), как не тем фактом, что они живут под одной крышей и образуют некую иерархию? Помимо того, что можно их выстроить по отношению друг к другу количественно, есть нечто более важное, что происходит между ними: общая судьба, которая косвенным образом выражается в абсолютно разных судьбах отдельных членов семьи.

В музыке можно предположить, что такая иерархия устанавливается с самого начала как характерная смысловая единица, которая затем разлагается: вспомним тематическую мысль и ее «разработку» в классической сонатной форме.

Но может быть и так, что композитор по причине, которая ему самому не ясна, соединяет, казалось бы, несоединимые вещи, – и де-

лает это потому, что подозревает некое смысловое единство: сначала ищет связи и лишь в ходе работы их открывает.

Связь между двумя неожиданными звуковыми объектами может одновременно располагаться на совершенно различных уровнях. Акустическая «прямая» в музыке – это не всегда кратчайшее соединение между двумя звучащими объектами; общий знаменатель, действующий в произведении «мостик» часто лежит в других плоскостях, часто его не удастся обнаружить, часто он не выразим, но тем отчетливее чувствуется. (См. замечания Шёнберга в его «Учении о гармонии» по поводу звуковой связи в песнях ор. 2 его ученика Альбана Берга.)

Французский философ Мишель Фуко указывает во вступлении к своей книге «Порядок вещей» на рассказ Хорхе Луиса Борхеса [Jorge Luis Borges], в котором тот упоминает «некую китайскую энциклопедию», согласно которой «звери группируются следующим образом: а) звери, принадлежащие Кайзеру, б) бальзамированные звери, в) укрощенные звери, г) молочные поросята, д) сирены, е) звери из басен, ж) бездомные собаки, з) относящиеся к этой группе, и) ведущие себя как бешеные, к) нарисованные тонкой кисточкой из верблюжьих волос, л) и так далее, м) те, которые разбили кувшин с водой, н) те, которые издали кажутся мухами».

Как композитор я постоянно сталкиваюсь с подобными фантастическими иерархиями и все время попадаю в ситуации, принуждающие меня рассматривать нечто несоизмеримое как единство по причинам, заключенным в особой структуре моих поисков, то есть в моих собственных структурах. Форма наших поисков – это важнейшая часть нас самих, она не дает себя регламентировать.

Там, где искусство избегает игры с неисчислимым, оно мертво. Там, где оно отваживается на эту игру, там композиторские приемы уже не поддаются ни сериальному программированию, ни формализации – количественно определить композиционно-технические средства невозможно: это не пульт, где рукой можно регулировать происходящее.

Ясно, что везде, где мы используем и устанавливаем звуковые средства, мы одновременно, сознательно и бессознательно, устанавливаем структуры, от которых происходит этот звук или это средство. Ясно, что созданная нами структурная связь будет действительна лишь в той степени, в какой те, вызванные в ней к жизни структуры, будут разбиты. Создавать структуры – значит разбивать имеющиеся структуры. Без этого момента слома как отступления, как известного от-

ридания, структурализм в качестве средства «прорыва» остается самообманом: как можно взволновать слушателя, если сама музыка не движется? Тогда нужно заниматься в искусстве консервированием.

Музыка, уводящая от своей структурной точности из-за сознательно-бессознательного столкновения с заданными структурами, с которыми она сосуществует: такую практику структурного мышления я и называю «диалектическим структурализмом». Она не только направлена на организацию или доведение до сознания акустических структур, также всегда «интересных» и «сложных», но она и определяет их в процессе разбора уже действующих в материале структур из всех областей существования и переживания (событийных и экзистенциальных).

Сломать структуры, уже заранее действующие в материале, это значит: освободить звук от его данной, определенной обществом связи и включить его во вновь организуемый порядок. Там, где это удастся, кажущееся знакомым воспринимается по-новому, как отдаленное и чужое, само восприятие обретает новую чувственность, «приходит к самому себе». Итак, в центре процесса сочинения лежит утопия «освобожденного восприятия».

Это «утопия», ибо свободного, непредвзятого восприятия не существует. Но в переходе от привычного слышания к новому пониманию, определенному через структуру, вдруг молнией блеснет тот, в сущности, неуловимый момент «освобожденного» восприятия, который напомним нам о нашей несвободе и одновременно о нашем согласии к преодолению несвободы, то есть о наших духовных способностях.

Освобожденное восприятие, диалектическое освещение средств путем их слома и новое структурное определение звучащего образуют круг правил. В каком бы участке этого круга ни началось сочинение, всегда надо иметь в виду целое.

До-мажорное трезвучие в первой сцене II акта «Воццека» Альбана Берга («Da ist wieder Geld, Marie» [«Вот деньги, Мари»]) в берговском контексте является атональной формацией, хотя несет в себе одновременно и некоторые признаки тонального происхождения. Мы слышим в этом фрагменте не только общее звучание, то есть качество музыкальных интервалов, но и то, чем оно раньше было и во что переросло. С учетом утраченных, но еще весьма хорошо напоминающих о себе, сломленных здесь тональных качеств, это трезвучие механически не интегрируется в атональное событие.

Трубчатые колокола в сочинении Луиджи Ноно «Canti di vita e di amore» [«Песни жизни и любви»] образуют форму, которую мы часто называем «кластером». Они часто звучат как испорченный и дребезжащий перезвон, нивелирующий торжественность звучания, а металлические и другие реквизиты указывают на несостоявшуюся церемонию. Если раньше колокола действовали магически, то теперь они являются структурной частицей шумового пейзажа, состоящего из тарелок, тамтама, 12-тоновых интервальных сочетаний; они звучат в оркестре совершенно по-новому – взаимодействуют с общей структурой, только что материализованной, разорванная выразительность которой (из-за измененных структурных и эстетических предпосылок) переживается совершенно по-новому и более достоверно.

Преломление знакомого путем обнажения, нового освещения его структуры создает ситуацию не только растерянности, но и (да будет мне позволено ввести такое понятие) ситуацию сознательно включенной в произведение н е м у з ы к и [Nichtmusik], как предпосылки для всякого радикально нового начала. Но лишь поддавшись испытанию этой «немузыки» как эстетическому вызову, «слышание» станет «восприятием» и экзистенциальным самопознанием. Тут только слышат по-другому, то есть только вспоминают об изменчивости слышания, о своей собственной структурной изменчивости, а также о том человеческом инварианте, откуда все это происходит и становится возможным: о силе того, что называют «духом». Поскольку при этом затрагиваются и разбиваются эстетические и общественные табу, то переживание музыки становится неизбежно переживанием конфликта, где души расстаются и находятся.

Ситуации, создающие изменяющееся восприятие, могут сложиться только там, где отказываются как от старых слуховых категорий, так и от бегства в страну неизвестных звучаний. Таким образом, Робинзон Крузо каждый раз заново играет на своем культурно-опустошенном острове, пускается на элементарное испытание своего обывательского «я», познающего себя среди собственных обломков.

Включенное в эту игру «эмфатическое выражение» возвращается назад не только спасенное, но и «очищенное», уже не «говорящее», а «красноречивое», не как речь, а как процесс: музыка, понимаемая как телесный язык духа [Körpersprache des Geistes], восприняла безъязыкость [Sprachlosigkeit] нашей цивилизации столь поворотным и преодолевающим образом.

Структурирование тембров в инструментальной музыке*

Введение

Уже много лет электроника дает нам возможность слушать звуки микрофонически. Удивительное внутреннее «убранство» звука, скрытое от слушателя на протяжении многих веков преимущественно макрофонической музыкальной практики, открылось, наконец, для нашего восприятия. Компьютер, со своей стороны, позволяет начать освоение доселе неведомых тембровых просторов и приступить к детальному анализу их строения. Эти новые, еще совершенно девственные акустические просторы освежают наше музыкальное восприятие и манят новыми звуковыми формами, возникающими благодаря тому, что стало возможным сделать явственно слышимым и задействовать в музыкальной композиции внутреннее строение, интерьер звука (путем увеличения его протяженности). Появилась также и еще более интересная возможность – возможность переходов, переключений планов восприятия, путешествий от макрофонии к микрофонии и обратно.

Практически освоить это новое тембровое измерение можно только двумя путями: путем синтеза электронного и синтеза инструментального. Электронный синтез оперирует акустически простыми составляющими¹. В инструментальном синтезе, который является объектом настоящего исследования, составляющие звук частичные тоны исполняются музыкальными инструмен-

* *Grisey G. Structuration des timbres dans la musique instrumentale // LE TIMBRE: Métaphore pour la composition. Paris: I.R.C.A.M et Christian Bourgois Éditeur, 1991. P. 352–385. Оpubл. с сокращениями в: Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 113–120. Помимо более полного текста, в данной публикации восстановлена часть нотных примеров (за исключением тех, которые не поддаются воспроизведению в малом книжном формате; нумерация примеров в сравнении с оригиналом изменена). Перевод с французского и комментарии Д. Шутко.*

¹ То есть синусоидальными тонами; можно сказать, что в данном случае сама идея синтеза реализуется наиболее чисто.

тами². В отличие от электронного синтеза, эти составляющие являются настолько сложными, что в результате их взаимодействия уже образуется микросинтез. Поэтому, с целью разграничения понятий, инструментальный синтез можно обозначить как макросинтез, который служит созданию новых звуковых форм³. Эти формы, воспроизводящие полную шкалу акустических явлений – от гармонического спектра до белого шума, – предполагают тип письма, использующий нетемперированные частоты. Подчеркнем, что это письмо не имеет ничего общего с использованием четвертей или третей тонов, что часто представляет собой лишь более утонченный вариант темперированной системы.

² При переводе статьи используются следующие понятия: *частичный тон* – простая составляющая спектра; *обертон* – частичный тон, в названии которого подчеркивается положение его частоты выше основного тона (некоторые частичные призвуки могут возникать ниже основного тона, например, *разностные тоны*, о которых речь пойдет ниже); *гармонические* и *негармонические призвуки* – разновидности частичных тонов по их принадлежности (или непринадлежности) к натуральному ряду; *гармонический спектр* – то же, что и натуральный обертоновый ряд.

³ При уподоблении процесса сочинения спектральной музыки электронному синтезу тембра (так называемому *аддитивному синтезу*) Гризе приходится уточнить свой метод при помощи понятия «макросинтез», так как его тембр строится не из частиц-синусоид, а из акустически полноценных звуков музыкальных инструментов. То созвучие, которое они образуют, есть продукт макросинтеза; но те предсказуемые или непредсказуемые процессы, которые возникают при одновременной игре инструментов вследствие индивидуальности тембровых характеристик каждого из них, тоже являются синтезом, только на гораздо более детальном акустическом уровне. Этот уровень Гризе и называет микросинтезом.

При объяснении своей концепции Гризе постоянно употребляет терминологические пары с приставками «макро» и «микро». Но если во всех остальных случаях они оказываются сопоставимыми между собой (так, все термины с «микро» связаны с масштабом спектрального акустического пространства), то макро- и микросинтез становится исключением из этого ряда, так как он отражает явления совершенно иного плана. Это единственный случай настоящего акустического «микро», действительно не воспринимаемого слухом. В достаточно логичной системе Гризе здесь возникает некоторая путаница: всему остальному – микрофоническому – ряду соответствует макросинтез.

Музыкальные инструменты, как сложные звуковые источники, осуществляющие микросинтез, будут интересовать нас с точки зрения специфических качеств их звучания, но не привычно связываемых с ними образов или ассоциаций (например, пасторальное звучание флейты, «сельский» гобой, «отдаленная» валторна и т. д.). В устаревшие же трактаты по оркестровке, все еще используемые композиторами XX века, обязательно должны быть добавлены спектральные анализы инструментов (сонограммы и спектрограммы). Так, например, звук кларнета, в котором сильно выделяется третья гармоника, или звук тромбона с сурдиной, фильтрующей область от 3000 до 4000 Гц, – займут свои места в инструментальном синтезе согласно особенностям распределения внутренней спектральной энергии, а не благодаря окрашиванию ими какой-либо гармонии или переливам приятного тембра.

Представляется, что детальное рассмотрение в настоящей статье технических аспектов письма, ставящего своей целью синтез, основанный на сложных самих по себе спектрах, письма, выделяющего в спектрах звуков переходные состояния (атаки и затухания. – *Д. Ш.*), письма, играющего незаметными плавными превращениями-скольжениями одной звуковой формы в другую, подчеркивающего комбинационные тоны, письма, в котором биения служат прообразом ритмического рисунка, а фильтрация и фазовые искажения – источником мелодической линии, – подобное рассмотрение окажется малоинтересным для читателя, даже если ограничиться лишь перечислением основных аспектов этого письма. Главным для нас является следующий вывод: инструментальный источник звука может уступить и уступает свое место целиком изобретенному (не имеющему никакого конкретного инструментального «прообраза») синтезированному (синтетическому) тембру. Понятие тембра в этом случае включает в себя и параметр высоты, тембр и высота оказываются неразделимыми. Инструментовка в традиционном ее смысле – категория умирающая⁴. Признаемся, однако, что у нас еще слишком мало

⁴ Здесь явно подразумевается чисто прикладная функция инструментовки, то есть, говоря упрощенно, распределение готового музыкального материала по партитуре, что для Гризе является «*letter morte*» (мертвым письмом). На самом деле в композиторской системе Гризе инструментовка становится одним из основных выразительных средств.

опыта в этом новом типе инструментального восприятия, чтобы сразу отбросить все подпорки традиции!

Хотелось бы подчеркнуть, что в данном случае речь идет именно о письме⁵, но никак не о каком-либо произвольном сочетании новых материалов. К сожалению, этот аспект еще скрыт от тех, кто больше ценит письмо по тому, как оно выглядит на бумаге, чем по тому, как оно звучит, и кто по-прежнему убежден, что нота и контрапункт являются незыблемыми основами музыки. В начале века наши критики отдали бы предпочтение Венсану д'Энди перед Дебюсси!

В настоящей статье я предлагаю рассмотреть различные типы структурирования инструментальных тембров, а именно – те из них, которые легли в основу пьес моего цикла «Les Espaces Acoustiques» [«Акустические пространства»] (1974–1985):

- «Prologue» для альта solo (1976),
- «Périodes» для семи исполнителей (1973–74),
- «Partiels» [«Частицы»]⁶ для 16 или 18 исполнителей (1975),
- «Modulations» для 33 исполнителей (1976),
- «Transitoires» [«Переходные»]⁷ для большого оркестра (1980–81),
- «Épiloge» для большого оркестра и 4-х валторн solo (1985),
- а также сочинения «Dérives» [«Дрейфы», «Дрейфующие»] (1973) для двух оркестровых групп.

Так как мне представляется невозможным рассматривать тембр в отрыве от проблем времени, я буду периодически ссылаться на издание другой статьи, специально посвященной музыкальному времени (см. «Entretemps» № 8⁸). Анализ типов структурирования тембров потребует также большого количества партитурных примеров, которые могут быть воспроизведены здесь только частично. Далее я отсылаю читателя к партитурам, опубликованным в издательстве Ricordi.

⁵ Очевидно, Гризе подчеркивает значение письма как с и с т е м ы организации музыкального языка, пригодной для различного материала.

⁶ По-видимому, подразумеваются частичные тоны, «парциалы».

⁷ Этим термином в акустике обозначаются переходные звуковые процессы: атака и затухание.

⁸ *Grisey G. Tempus ex machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical // Entretemps. 1988. № 8. P. 83–119.*

I. Синтез инструментальный и синтез аддитивный

1. Гармонический спектр

Первый опыт инструментального синтеза был осуществлен мною в 1973 году в партитуре для большого оркестра «*Dérives*». В течение пяти последних минут звучания этой пьесы различным инструментам оркестра были поручены частичные тоны гармонического спектра от звука *Es*. Здесь еще не ставился вопрос ни об инструментальной модели спектра, ни о его микроинтервалике.

Пример 1. «*Dérives*». Исходный спектр



На основании этого спектра постепенно начинают развиваться различные музыкальные события. Периодическое строение каждого из них создает ощущение общего кругообразного движения, причем организованного по времени так, будто каждый круг вращается со своей скоростью. Таких кругов шесть:

1) деревянные и медные инструменты: мелизмы на звуках гармонического спектра;

2) резонирующие ударные: изменения интенсивности тех же звуков;

3) малый ансамбль: составляющие его инструменты играют ноты спектров, образованных от каждого из звуков основного спектра;

4) струнные: обогащение спектра посредством добавления четных гармоник и *glissandi* флажолетами;

5) струнные: «связка» *glissandi*, «подметающая» весь спектр;

6) ударные: белый шум (все частоты).

Последний круг – тишина, как бы демонтирующая всю систему, весь этот колесообразный механизм.

В целом мы наблюдаем некий синтетический и слитый воедино образ, в котором перестают различаться оркестровые пласты и создается нерасчленимое, хотя и очень сложное звучание.

Вторая попытка была предпринята почти в то же время в партитуре для семи музыкантов «Périodes». На последней странице этой пьесы, как своего рода увертюра к последующей «Partiels», появляется гармонический спектр с основным тоном *E*. Расположение и фортанта этого спектра взяты из анализа сонограммы звука тромбона этой же высоты.

Пример 2. «Périodes» [окончание]

24 *durata libera* 3 *Sans rupture, comme surgissant du Trbn* *durata libera*

Fl. *ppp* *mf*

Cl. *ppp* *f*

Vno *con sord.* *ad lib.* *s.vib.* *p*

Vla *con sord.* *s.vib.* *ppp* *mp*

Vc. *con sord.* *s.vib.* *ppp* *f*

Cb. *ASP (solo sul pont.)* *ASP* *ASP ad lib. (1 ou 2 fois)* *ORD*

preSSIONE dell'arco *con sord.* *s.vib.* *ppp* *ff*

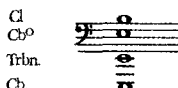
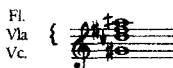
sempre quasi periodique

Trbn *ff*

Répéter plusieurs fois en variant légèrement la durée de l'ensemble.
↓ = 1/6 ton trop bas.

Пример 3. «Périodes»

Спектр, происходящий из сонографического анализа тромбона



Составляющие данного спектра удобны тем, что, являясь чистыми, нетемперированными частотами, они отличаются от темперированных не более чем на четверть или восьмую тона, – что, легко понять, немаловажно с практической точки зрения. Инструментовав его и расставив должным образом уровни громкости и интенсивности, мы получили синтетический спектр, который есть ни что иное, как проекция [отражение, по сути – имитация] в увеличенном, искусственно созданном художественном пространстве природной структуры звука.

2. Негармонические спектры

Звук музыкального инструмента, трактуемый нами как спектр-модель, спектр-прообраз, может стать и просто отправной точкой для поисков производных спектров, ведущих, в конце концов, к созданию уже совершенно искусственных образований.

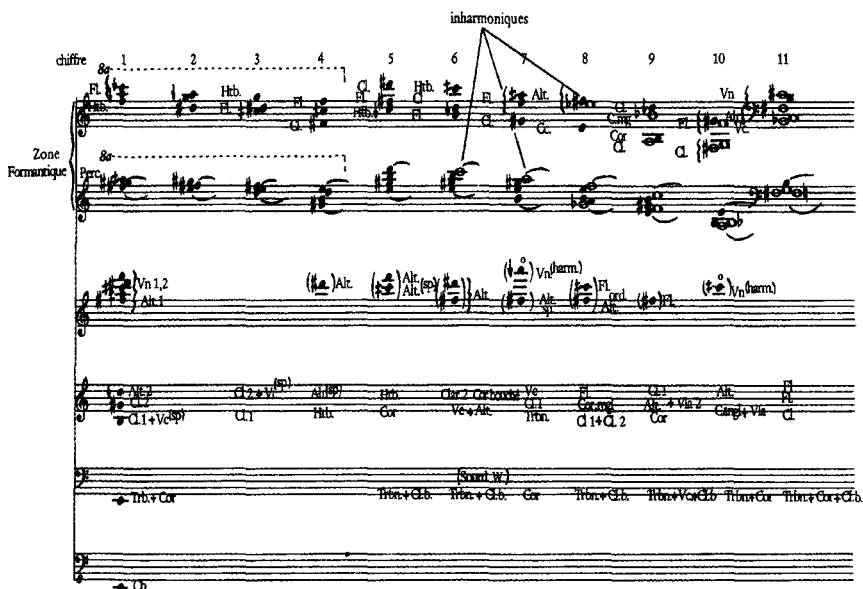
В начале «Partiels» гармонический спектр от контрабасового и тромбового *E* реализуется в звучании 18 инструментов. С каждым повторением его начинает как будто «сносить» в сторону спектра негармонических призвуков. Зона форманты (она поручена главным образом деревянным духовым, играющим без vibrato и без diminuendo), постепенно понижаясь, тем самым все более и более насыщается негармоническими частотами. С каждым повторением изменяется также и протяженность переходных процессов – атаки и затухания, причем область атаки

растягивается, а область затухания сжимается. Основные (стабильные) зоны по продолжительности остаются относительно неизменными.

Изменения расположения частичных тонов в спектре, изменения тембра каждой частицы и изменения, касающиеся переходных процессов, – все эти движения внутри звука (в его «теле») происходят не независимо, но складываются, взаимно дополняя друг друга. Поэтому появляется возможность суммировать изменения на всех уровнях и ввести понятие, которое представляло бы их совокупную величину, – понятие *степени изменения*, то есть разницы между одним моментом звучания в этом спектральном развитии и следующим (см. примеры 4, 5).

Пример 4. «Partiels»

Развитие форманты, негармонических призвуков (отмечены белыми нотами) и тембровые изменения (ц. 1–11)



3. Спектры гармонические и суб-негармонические

Несколькими годами позже, в «Modulations», моя техника спектрального письма стала более ясной и определенной. <...>

Пример 5. «Partiels»

319

2
4
3
4

9
121

Появление и развитие негармонических призывков осуществляется за счет преобразования переходной стадии атаки, понижения основного (прямого) вида спектра и повышения обращенного, в результате чего тембр делается все более однородным. По сути, такой же процесс происходит и в начале партитуры, хотя в звучании двух фрагментов нет ничего общего. Важен сам путь, переход из одного качества звучания в другое, движение тембра по направлению к одному из двух противостоящих друг другу спектральных полюсов: чистого гармонического спектра, все составляющие которого сливаются, и белого шума, в котором они теряются, тонут.

Пример 6. «Modulations»
Эволюция спектров в направлении негармонических
(цифры 44–54)

The musical score illustrates the evolution of spectra in the direction of inharmonics across five measures. The parts are labeled as follows:

- Inharm.**: Inharmonics, showing a progression of notes with harmonic degrees 25, 23, 21, 19, and 17 indicated above them.
- Harm.**: Harmonics, showing a progression of notes with harmonic degrees 25, 23, 21, 19, and 17 indicated above them.
- Fond.**: Fondamental (Fundamental), showing a progression of notes with harmonic degrees 25, 23, 21, 19, and 17 indicated above them.
- Sons harm.**: Sons harmoniques (Harmonic sons), showing a progression of notes with harmonic degrees 25, 23, 21, 19, and 17 indicated above them.
- Sons**: Sons fondamentaux (Fundamental sons), showing a progression of notes with harmonic degrees 25, 23, 21, 19, and 17 indicated above them.

The score is divided into two sections by a dashed line. The top section contains the first four measures, and the bottom section contains the fifth measure, marked "ETC...".

Пример 7. «Modulations»

2 3 2 3
4 4 4 4

The musical score is a full orchestral arrangement. The instruments listed on the left are: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Cl. 2), Bassoon (Fg), Trumpet (Tr), Corn (Cr), Trombone (Tbn), Tuba (Tb), Piano (A), Harpsichord (H Org), Percussion (Perc), Violin I (Vln 1), Violin II (Vln 2), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The score is written in a single system with multiple staves. The time signature is 2/4, which changes to 3/4 in the middle section, and then back to 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings 'Plein jeu' and 'modéré' are present. The score is a complex arrangement of musical notation for a full orchestra.

4. Микрофония, макрофония: инструментальный звук как модель и его проекция на оркестр

Для начала рассмотрим фрагмент партитуры «Transitoires» (ц. 17–43). В отличие от плавной и постепенной трансформации в предыдущем примере, теперь мы имеем дело с моментальным, непосредственным переходом от слушания самого звука – инструментальной модели (в данном случае звука контрабаса) к его спектральному воплощению в оркестре, то есть с мгновенным переключением из макрофонии в микрофонию. Вот здесь действительно изменяются и темперированная шкала, и акустическое восприятие. Вообразим себе некий «переключатель масштабов акустического пространства», который тут же, как если бы мы нажали кнопку, переносит нас извне вовнутрь звука контрабаса.

На игре таких непосредственных столкновений двух измерений (масштабов), на переключениях от более тонкого и детального слушания к более обобщенному и обратно, и в особенности на том, что приносят эти переключения в музыкальное время, основано мое произведение «Tempus ex machina»⁹ (1987).

В данном случае спектр струны *E* контрабаса был изучен с помощью сонограмм разных типов игры: *arco ord.*, *arco pont.*, *arco sul tasto*, *pizz. ord.*, *pizz. pont.*, *pizz. sul tasto* и плавный переход между *tasto* и *ponticello*.

Пример 8. Сонограмма контрабаса
[при переходах от *sul tasto* к *sul ponticello*]



⁹ Букв. «Время из машины», по аналогии с латинским выражением *Deus ex machina* («Бог из машины»). *Deus ex machina* — неожиданно появляющаяся сила, обстоятельство, лицо, разрешающее казавшееся безвыходным положение. Первоначально, в античной трагедии, обозначало неожиданную развязку действия вмешательством какого-нибудь бога, появлявшегося на сцене при помощи механического приспособления (Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М., 1940).

Затем этот спектр был оркестрован в двух различным образом темперированных шкалах, одна для сорока и вторая для восьмидесяти музыкантов. Большая шкала позволяла прослушать гармонический ряд вплоть до пятидесятого обертона.

Спектральным анализом был определен и выбор инструментального состава для исполнения данной пьесы. В ней можно обнаружить прямые взаимосвязи между объемом и обертоновой насыщенностью спектров оркестровых инструментов, с одной стороны, и плотностью спектра инструмента, который служит моделью, интенсивностью его формант – с другой¹⁰.

Отметим, что в оркестровых тембрах становится очень отчетливой разница между двумя спектрами: тем, что моделирует звук контрабаса при игре в обычной позиции, и тем, что отражает игру у подставки (появляются новые форманты и более высокие гармоники).

Выводы

Тип музыкального письма, который только что был описан, можно назвать *лиминальным* (от лат. *limen* – порог), то есть стремящимся задеять одновременно различные планы восприятия.

Можно обозначить два типа порогов.

Первый тип возникает на уровне восприятия. Имеется в виду способность нашего слуха интегрировать (объединять в целостный звукообраз. – *Д. Ш.*) составляющие спектра, несмотря на относительность точности их воспроизведения. Совершенно очевидно, что сколько ни репетировать, только очень немногие из музыкантов смогут исполнить хотя бы восьмую тона акустически точно. Если бы мы задались целью тщательно проанализировать исполнение произведения, в котором используются звуки такого рода, с точки зрения соответствия сыгранных нот тому, что указано в инструментальных партиях, то мы были бы поражены большими расхождениями, приблизительно, с какой все это исполняется. Однако в этом нет необходимости. Если такая приблизительноность не выходит за определенные рамки, то наше восприятие само соединит, сольет частичные тоны, и таким

¹⁰ Закономерность такая: чем выше плотность спектра контрабаса, тем больше инструментов принимают участие в его передаче; чем интенсивнее форманты контрабаса, тем спектрально насыщеннее становится звучание оркестра.

образом будет достигнут нужный эффект: восприятие синтетического спектра, а не аккорда.

Прodelайте сами за фортепиано простой эксперимент: сыграйте гармонический спектр (обертоновый ряд). Несмотря на темперированный строй, как аккорд он все равно не звучит: в нем есть тенденция к слиянию. Эта способность к интеграции обнаруживается также и в той легкости, с какой мы воспринимаем, например, звуки флейты как принадлежащие одному тембру, а не совокупности («ансамблю») соотнесенных тембров, хотя на самом деле спектр флейты в верхнем регистре теряет все характеристики, присущие ему в нижнем регистре. Это не мешает нам считать, что различные по тембру звуки играют одним инструментом, и объединять их одним словом «флейта».

Второй тип возникает на композиционном уровне – создание синтетических инструментальных спектров играет на неоднозначности нашего восприятия, нерешительности, «колебании» нашего слуха между слушанием аналитическим (аккорд) и синтетическим (спектр). Традиционные инструменты по своей природе сопротивляются слиянию друг с другом в нераздельный тембр. Попросите ансамбль разнородных инструментов поиграть различные аккорды: только в очень редких случаях индивидуальные тембровые особенности будут поглощены целостностью звучания общего тембра¹¹.

Если этот же ансамбль начнет играть спектры, то мы столкнемся с разновидностью аддитивного синтеза¹². Получившиеся в таком

¹¹ Существует отечественная диссертация, объектом рассмотрения в которой стал тембр симфонического оркестра как целое (а не как совокупность тембров составляющих его инструментов), симфонический оркестр как «своеобразный синтезатор тембра». См.: *Клопов В.* Акустические закономерности сочетаний тембров в оркестровке классической традиции. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1988.

¹² Метод аддитивного анализа/синтеза звука заключается в разложении звукового сигнала на сумму (ряд) простых синусоидальных тонов, различающихся по частоте и амплитуде относительно временной оси, и остаток, называемый шумом. Особенность метода заключается в том, что изначально все частицы считаются гармоническими (то есть принадлежащими натуральному обертоновому ряду, в основе строения которого лежит строгая пропорциональная закономерность), и высчитывание их амплитуд становится возможным только после определения частоты основного тона.

случае спектры, естественно, будут отличаться от природных (акустических спектров музыкальных инструментов), но и с оркестрованными аккордами ничего общего иметь не будут. Спектр обычного звука музыкального инструмента квалифицируется нами как виртуальный (потенциальный), или микрофонический (так как ухо практически не различает частичные тоны, но довольствуется целостным восприятием того, что называется тембром). Наш же синтетический спектр, квалифицируемый как реальный, или макрофонический, ему противостоит. Вот здесь-то между ними и образуется пространство для возникновения лиминальной зоны: отдельные составляющие частицы в ней хорошо различимы, но мы стремимся воспринимать все в целом, не дифференцируя, и в результате слух постоянно занят выбором, как бы мечется в нерешительности: воспринимать ли звучащее как аккорд или как тембр.

Главная опасность этого типа письма заключается в чрезмерной густоте, «многонотии». Конечно, нам предстоит много учиться и экспериментировать для того, чтобы суметь воспринять и оценить синтетические спектры через их наиболее яркие составляющие, отбрасывая все ненужное.

Итак, мы только что сотворили нашему восприятию новое гибридное бытие – еще не тембр и уже не аккорд; вид мутации музыки сегодняшнего дня, возникший на пересечении современной инструментальной техники с компьютерным аддитивным синтезом.

II. Инструментальный синтез и комбинационные тоны

1. Общие сведения

Определение феномена комбинационных тонов содержится в различных трудах по музыкальной акустике¹³. Ограничусь напоминанием, что звуки, взятые одновременно, помимо их собственных частот, продуцируют дополнительные частоты-призвуки, называемые *комбинационными тонами*. Исходные частоты, которые порождают комбинационные тоны, мы называем *производящими звуками*, сумму про-

¹³ См.: Roedere J.-G. Introduction to the physics and psychophysics of music. London: The English University Press, 1973. На русском языке см., например: Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика: Учебник. СПб.: Композитор, 2006.

изводящих частот – *суммарным тоном*, а разницу этих частот – *разностным тоном*.

Комбинационные тоны, наподобие обертонов, обычно непосредственно и отдельно не слышны. Однако в некоторых случаях их звучание не только слышно, но и намеренно используется, например, органами мастерами, лютнистами, настройщиками колоколов и фортепиано.

Хорошо известно, как обстоит дело с органом; чтобы избежать строительства огромных 32-футовых труб, обходятся двумя меньшими – 16- и 10-футовой. Находящиеся в соотношении 2/3 частоты этих двух труб в качестве производных (второй и третий обертоны от желаемого основного тона) порождают разностный тон, воспринимаемый как тот, которым могла бы зазвучать 32-футовая труба.

В другом случае, когда два духовых инструмента (например, кларнеты или продольные флейты) играют две рядом расположенные ноты fortissimo и без vibrato, разностный тон может быть слышен либо как частота (то есть появится некий призыв), либо как неприятная на слух шероховатость.

Заметим, что эти тоны не так легко локализовать, как производящие их звуки. Непосредственно инструментами они не извлекаются, а образуются как бы на периферии нашего слышания. Малейшее движение головы существенно повлияет на ощущение их характера и их локализацию. Кстати, если перемещать голову во время слушания, можно получить замечательный спектральный эффект. Благодаря двойственной природе звукового источника: устойчивость (производящие звуки), с одной стороны, и мобильность (разностные тоны), с другой, – звуковое пространство разделится.

Наконец, в аналоговых синтезаторах, маленьких и для сегодняшнего дня примитивных устройствах, есть так называемый кольцевой модулятор (Ring Modulator), который модулирует одну частоту, называемую опорной [porteuse], другой частотой, модулирующей [modulante], и производит их суммирование и вычитание. Речь идет об амплитудной модуляции.

2. Применение

Итак, мы выяснили, что каждый интервал, как и вообще любой звуковой комплекс, окружен аурой разностных и суммарных тонов, сложность которой зависит от насыщенности производящих звуков гармониками: можно сказать, что звуки имеют своеобразную тень.

Подобно тому, как спектр звука обычно называют проще тембром (по-немецки Klangfarbe – окраска звука), так совокупность суммарных и разностных тонов, образующихся как внутри спектра отдельного звука, так и между несколькими звуками, я предлагаю определять понятием *звуковая тень* (по-немецки Klangschatten)¹⁴.

Достаточно понаблюдать за эффектом, возникающим при игре простого ряда интервалов от примы до октавы, чтобы признать, что ассоциация комбинационных тонов со звуковой тенью не такая уж и произвольная, как может показаться на первый взгляд. Некоторые интервалы не имеют «тени», потому что их комбинационные тоны только усиливают звучание гармоник, совпадая с ними. Другие, напротив, плетут крайне сложные, запутанные сети комбинационных тонов, частоты которых могут весьма отличаться и от самих производящих звуков, и от их обертонов. Кстати, именно такая аналогия с опускающейся тенью легла в основу моей пьесы «Jour, Contre-jour» для электрооргана, тринадцати музыкантов и магнитофонной ленты.

Рассмотрим фрагмент из пьесы «Modulations» (ц. 23–31). Производящие звуки поручены здесь электрооргану и медным. Остальной оркестр играет различные комбинационные тоны, группировка, иерархия и инструментовка которых выполнена согласно тому, в какой степени они создают ощущение глубины, раскрывают ауру основных тонов. Эти группы комбинационных тонов следуют за порождающими звуками, порядок последних продиктован мелодическим рисунком «Prologue» для альта solo, первой пьесы цикла¹⁵. Несмотря на крайнюю разнородность инструментальных тембров, возникает ощущение не обычных аккордов, а синтетических спектров со стремящимися к слиянию составляющими.

От сложных созвучий, отбрасывающих только «темную», шумовую тень, к простым интервалам, таким, как большая секунда или уменьшенная квинта, тени которых богаты разноцветными оттенками, – так

¹⁴ Здесь мы снова имеем дело со случаем, когда природное акустическое явление становится прообразом композиторского приема, который затем начинает жить самостоятельной жизнью. Природные комбинационные тоны возникают при взаимодействии спектров, то есть двух как минимум. Возможность появления этих тонов внутри одного спектра возникает потому, что частичные тоны оркестрованных спектров Гризе на самом деле не простые синусоидальные призвуки, а сами по себе сложные спектры.

¹⁵ По сути, это вариация на тему, которой служит пьеса «Prologue».

кратко можно охарактеризовать драматургическую логику цикла «Les Espaces Acoustiques»: от сложности к простоте, от шума к гармоническому спектру (ср. два примера из «Modulations»):

Пример 9. «Modulations»

3 4
4 4

Fl 1
Fl 2
Ob
Cl 1
Cl 2
Fg
Tr
Ct
Trbn
Tb
A
H Org
Perc 1
Perc 2
Vtr 1
Vtr 2
Vtr 3
Vic 1
Vic 2
Vic 3
Vt
Cb

Annotations in score:
 (A) 880 Hz
 (B) 640 Hz
 27
 5%
 30%
 1/4
 1
 2A
 2A+B
 3A+2B
 A+B
 2B-A
 A-B
 2A
 3B-2A

Пример 10. «Modulations»

4
4

Fl 1
Fl 2
Ob 1
Ob 2
Cl 1
Cl 2
Bsn 1
Bsn 2
Tr 1
Tr 2
Tbn 1
Tbn 2
Tb
A
H Org
Perc 2
Vln 1
Vln 2
Vla 1
Vla 2
Vcl
Cb

В «Les Espaces Acoustiques» можно обнаружить множество примеров применения звуковой тени: в «Partiels» – ц. 12–28, в «Modulations» – ц. 1–17, в «Transitoires» – ц. 43–52, а также и в других сочинениях, не входящих в данный цикл, таких как «Sortie vers la lumière du jour» для электрооргана и четырнадцати музыкантов, «Jour, Contre-jour» для электрооргана, тринадцати музыкантов и магнитофонной ленты, «Talea» для скрипки, виолончели, флейты, кларнета и фортепиано.

3. Выводы

Считая феномен звуковой тени существенным для нашего восприятия, мы должны отвести ему подобающее место при структурировании тембров. Обыгрывание звуковой тени придает ощущение глубины, объемности пространству, где действуют различные тембры.

Создавать ощущение близости и отдаленности можно теперь не только за счет изменения интенсивности или физического расстояния (труба за кулисами!), но равно и высотой звуков. Что нужно предпринять, чтобы избежать плоской оркестровки (оркестровки «в двух измерениях»)? Для этого мы «растягиваем» сеть разностных и суммарных частот, которая, подобно тени, падающей на объект, помогает более рельефно выделить производящие частоты и подчеркнуть их чистые краски. Это – новое пространство оркестрового тембра, новое его измерение.

III. Структурирование тембров и «степень предслышимости»

1. «Степень изменения»

Определение в каждый конкретный момент того, что изменилось по отношению к предыдущему моменту, предвидение и расчет в структуре композиции количества изменения, количественной разницы между любым данным и последующим моментами звучания – такая постановка вопроса, заимствованная из теории информации, принадлежит Штокхаузену ([понятие] *Veränderungsgrad*); наиболее непосредственно она нашла выражение в его сочинении «Carré» для 4-х оркестров и 4-х хоров. Если мы будем принимать во внимание не только сами звуки, но и то, чем [на сколько] один звук отличается

от другого (что гораздо важнее), то техника композиции обогатится новой категорией – *степенью предслышимости*¹⁶.

В «*Tempus ex machina*» я показал, как такое письмо соотносится с музыкальным временем. Очень существенным становится и восприятие этой разницы, и осознание ее величины в каждый конкретный момент, ибо именно в самой этой разнице или в ее отсутствии заключено *нехронометрическое время*, время феноменологическое, совершенно естественное для музыкантов, переживающих его интуитивно.

Как мне представляется, это – единственный способ количественной организации инструментальных тембров (качественных по сути), единственная возможность контролировать тембр количественно. Между *ля* одной скрипки и *ля*, играемого на другой скрипке, существует едва уловимое отличие, связанное с особенностями инструмента и индивидуальностью исполнителя. Это – минимальная степень изме-

¹⁶ Degré de pré-audibilité. Слово «degré» может означать также «ступень», «шаг», одно деление в шкале.

Техникой «степени предслышимости» Гризе называет композиторский расчет степеней совокупного изменения, дающий композитору возможность совсем не тривиальной работы с ритмом («музыкальным временем»). Действительно, отсутствие изменения звучания, создание определенной инерции в случаях, когда звучания отличаются друг от друга одинаковой степенью изменения за единицу хронометрического времени (при том, что реально эта степень может складываться из различных параметров звучания: в одном случае, например, изменится несколько звуковысот, в другом – инструментов, озвучивающих одинаковые высоты и т. п.; с у м а же изменений будет одинакова, и ощущение равновеликости этих изменений, по замыслу автора, при определенном опыте у слушателя должно остаться), а затем резкое, например, увеличение этой степени и/или сдвиг момента изменения относительно временной оси произведения – все это дает композитору в руки инструмент сродни гармонической пульсации в тональной музыке. И здесь, и там есть план «внешнего» метроритма, а есть и «скрытый ритм», ритм музыкального дыхания, не отображенный в ритмических знаках нотации. Причем в спектральной музыке этот ритм обосновывается психологически (в отличие от формального обоснования ритма вступлений ряда в сериализме).

нения, которую всегда можно наблюдать в инструментальном ансамбле [своеобразная тембровая комма. – Д. Ш.].

Таким же образом, сравнивая звучание одной и той же фигуры у различных инструментов оркестра, можно установить градации, пусть более или менее произвольные. Например, *ля* виолончели будет ближе скрипичному *ля* той же октавы, чем флейтовому, которое в свою очередь гораздо более похоже на скрипичное *ля*, чем на *ля*, сыгранное на губе, и так далее.

Если вслушиваться в звучание оркестра или инструментального ансамбля, настроив свое внимание именно таким образом¹⁷, то традиционная классификация инструментов (духовые, струнные и т. п.) перестанет быть достаточной: ведь, например, нижнее *ре* флейты пикколо определенно более похоже на флажолет контрабаса на этой же ноте, чем на *ре* у кларнета; звук засурдиненной трубы ближе к звучанию деревянных духовых, чем к валторне, и т. д. Что же говорить о переходных процессах атаки, о таких типах игры, как *ponticello* у струнных, или о сурдинах, так кардинально изменяющих инструментальный спектр-тембр?

Не намечается ли здесь новый подход к инструментовке, согласно которому тембры и регистры будут классифицироваться по функциям их спектров, их формант и переходных процессов, а не по «фабричному» принципу, то есть по типу изготовления инструментов?

Желательно, чтобы компьютер помог нам быстро моделировать инструментальные тембры, которые тогда гораздо легче будет сравнивать и сводить в иерархическую систему.

2. Применение

Впервые такого рода количественный контроль тембров осуществлен мною в «*Dérives*». В ц. 11–21 я использовал технику предслышимости с целью контролировать все параметры постоянно эволюционирующего в своем развитии тембра. Все процессы изменения звучания протекают плавно и постепенно, и в следующей таблице [1] обозначены крайние точки такого непрерывного развития:

¹⁷ То есть слушая развитие тембра самого по себе, не связывая его с конкретным инструментом.

Таблица 1

<i>Цифра</i>	11	21
<i>Характеристика кривой</i>	Синусоида малой амплитуды (малая длина волны)	Синусоида большой амплитуды (большая длина волны)
<i>Высотное положение звуков</i>	Согласно гармоническому ряду Совпадающие ноты = максимум Детальная проработанность, отточенность = максимум	Белый шум Совпадающие ноты = 0 Детальная проработанность, отточенность = 0
<i>Собственно тембры</i>	Схожесть гладкие----- дробные----- Переходные процессы = минимум	Несхожесть резкие, отрывистые Переходные процессы = максимум
<i>Громкостный уровень</i>	Профиль[] [cresc.-decresc.] <i>ppp</i>	[>decresc.] [>_____] [>] <i>fff</i>
<i>Длительности</i>	Периодические (равномерные)	Непериодческие (неравномерные)
<i>Темп</i>	Быстрый (1 = 105)	Медленный (1 = 33)

В начале «Modulations» (ц. 1–17) два сцепленных аккорда-спектра (А: комплекс обычных звуков + В: суммарные тоны) проходят путь развития от гетерогенного, разнородного звучания к однородному, а на ритмическом уровне – от аperiodичности, неравномерности к периодичности (равномерности).

С каждым повторением частоты спектра негармонических призвуков сближаются с гармоническим спектром, их основные тоны всякий раз повышаются на полтона, а длительности и тембры стремятся к однородности, единообразию и равномерности. Этот процесс завершается в ц. 17.

Если сравнить аккорды А и аккорды В при каждом новом их появлении (в периодическом ритме) от ц. 2 до ц. 16, то выявится тенденция к их объединению и слиянию их регистров и их тембров [таблица 2]:

Таблица 2. Эволюция тембров

<i>Цифра</i>	2	3	4	5	6
<i>Аккорд А</i>	10 струнных	10 стр.	10 стр.	9 стр. 1 дерев.	9 стр. 2 дерев.
<i>Аккорд В</i>	7 медных 6 деревянных	6 медн. 8 дерев.	6 медн. 5 дерев. 1 стр.	5 медн. 5 дерев. 1 стр.	4 мед. 5 дерев. 2 стр.
<i>Инструментальная разница</i>			18 и больше	16 затем 15	

<i>Цифра</i>	7	9	11	3 до 12	4 после 12
<i>Аккорд А</i>	7 струнных 3 деревянных	6 стр. 2 дерев. 1 медн.	5 стр. 2 дерев. 2 медн.	4 стр. 2 дерев. 2 медн.	3 стр. 2 дерев. 2 медн.
<i>Аккорд В</i>	3 медных 4 деревянных 3 струнных	3 медн. 3 дерев. 3 стр.	2 медн. 3 дерев. 4 стр.	2 медн. 2 дерев. 4 стр.	2 медн. 2 дерев. 3 струн.
<i>Инструментальная разница</i>	12	9 затем 7	7	7	5

<i>Цифра</i>	13	4 до 14	4 после 14	15	16
<i>Аккорд А</i>	3 струнных 3 деревянных 1 медный	2 стр. 3 дерев. 1 медн.	2 стр. 3 дерев. 1 медн.	1 стр. 3 дерев. 1 медн.	3 дерев. 1 медн.
<i>Аккорд В</i>	1 медный 3 деревянных 3 струнных	1 медн. 3 дерев. 2 стр.	1 медн. 3 дерев. 2 струн.	1 медн. 3 дерев. 1 стр.	1 медн. 3 дерев.
<i>Инструментальная разница</i>	3	2	2	1	1

3. Выводы

Степень предслышания как способ структурирования тембра – это лишь первый этап на пути установления более сложных [тембровых] шкал. Дискретные шкалы всевозможных параметров (характер звучания, ритм, инструментальные тембры¹⁸) заменяются континуумом значений (нетемперированные частоты, длительности, тембровый континуум между синусоидой и белым шумом).

Наиболее чистое воплощение принципа недискретности, континуальности – выполненная с помощью компьютера линейная интерполяция одного тембра в другой. Использование компьютера и программы «Chant» в работе над сочинением «Chants de l'amour» [«Песни любви»] для 12 голосов и магнитофонной ленты дало мне возможность осуществить многообразные линейные интерполяции между характерным, привычным тембром человеческого голоса и в каком-то смысле немислимым, небывалым вокалом¹⁹.

После моего опыта сочинения инструментальной музыки компьютер оказался мне даже слишком приспособленным для решения задач такого рода! Абсолютно ясно, что наиболее совершенным средством создания все более гибких, подвижных шкал будет компьютер. Несмотря на все старание и заботу, в инструментальном письме никогда не добиться абсолютно плавного перехода одного тембра в другой. Самое большее, можно рассчитывать на шкалу с едва воспринимаемыми, незаметными градациями, основанную на минимальной степени изменения. Эта неспособность инструментальной музыки к подлинной, абсолютной тембровой континуальности приводит к образованию еще одной л и м и н а л ь н о й з о н ы. Инструментальный тембр сопротивляется континуальности так, как он сопротивляется слиянию, но само диалектическое напряжение между

¹⁸ Тембры в узком («фабричном») смысле слова.

¹⁹ Линейная интерполяция – термин, пришедший из физики. В данном случае подразумевается музыкальный прием, который имеет своим прообразом физическое явление, но в реальности мало с ним связан. Суть его состоит в том, что один спектр интерполируется в другой не просто вставкой «посторонних» нот (как в сериальной музыке), а так, что все расположенные рядом ноты обоих спектров связываются *glissando*, создавая таким образом эффект плавного, скользящего превращения одного спектра в другой.

намерением композитора и сопротивлением материала столь богато возможностями и перспективами, что я часто спрашиваю себя, не предпочтительнее ли обычные музыкальные инструменты с точки зрения создания синтетических звучаний именно и только по причине подобных «ограниченностей» и «несовершенств».

IV. Инструментальный синтез и приемы электронной музыки

Среди различных приемов спектрального письма выделяются те, что были привнесены в нее непосредственно из области электронной музыки. Электронная музыка заставляет внести коррективы в наше структурирование тембра в инструментальном письме. Я остановлюсь на трех примерах: технике фильтрации, реверберации и частотной модуляции.

1. Фильтрация

В основе большинства разделов «Modulations» и «Transitoires» лежат спектры, отфильтрованные согласно данным сонограмм некоторых сурдин²⁰. Воздействие сурдин на звучание медных подобно эквалайзеру: они заглушают определенные зоны гармонического спектра и создают новые форманты.

Таковы четыре спектра в «Modulations» (ц. 31–44), являющиеся гармонической основой спектральной гиперполифонии [la grande polyphonie spectrale], о которой речь пойдет ниже.

Пример 11

MODULATIONS CHIFFRES 31 à 44 SPECTRES

SPECTRE A Sourd. Harmon a' a'' b' b'

Vn 1 15

Vn 2 9

Corno / Vibra 8

Trp (harmon) 5

Trp / Tbn (velvet) 2

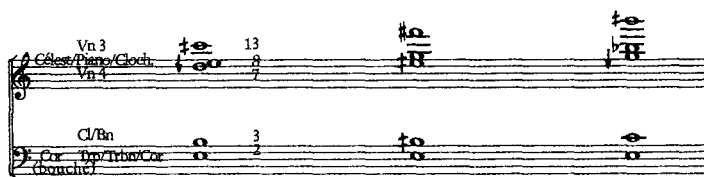
²⁰ С точки зрения акустики сурдина – частотный фильтр.

SPECTRE B

Cor bouché

b'

b''

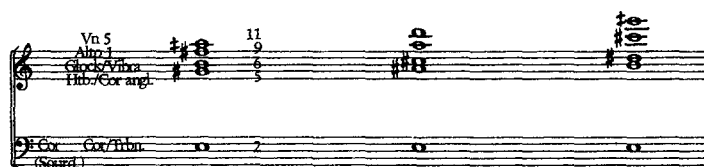


SPECTRE C

Sourd. imaginaire

c'

c''



SPECTRE D

Sourd. bol

d'

d''



harm. —————> inharm.

Подобные спектры, но изложенные уже монофонично²¹, есть и в «Transitoires» (ц. 61–73). Здесь вторая гармоника (основного тона нет) поручена засурдиненным тромбонам и валторнам.

²¹ Здесь и далее Гризе употребляет термин «гомофония». В русскоязычной терминологии с этим понятием устойчиво связано определение особого рода многоголосия, в котором есть разделение на главный и сопровождающие голоса. Гризе, говоря о гомофонии, подчеркивает логическое единство спектральной линии. Спектр (если он один) и все, что происходит внутри него, логически эквивалентно одному тону монодии. Понятие гомофонии в такой трактовке приближено к своему этимологическому значению (от греч. *homos* – один, один и тот же, одинаковый), которому в русском употреблении более соответствует слово «монофония». В том же духе следует рассматривать и интерпретацию Гризе понятия «полифония», под которым подразумевается соединение в одновременном звучании нескольких линий-монофоний.

Итак, речь может идти о настоящей спектральной мелодии. Иначе говоря, звуковой объект нашего восприятия располагается на стыке мелодии тембров и последовательности аккордов; таким образом возникает еще одна лиминальная зона.

2. Реверберация

В «Transitoires» (ц. 52–61), чтобы получить эффект сложного эха во всем оркестре, я разделил оркестр на несколько инструментальных групп, исполняющих схожий оstinatный рисунок, который каждая из групп проводит в своем темпе. Как в обычном природном эхе, с каждым повтором звук теряет интенсивность (громкость) и насыщенность (обертоны верхней части спектра). В этом сложном последовании участвуют 5 спектров. Оркестр становится своего рода вибрирующей – каждый спектр в своей скорости – машиной.

3. Частотная модуляция

Этот композиционный прием инструментальная музыка целиком заимствовала из электронной студии, его нельзя путать с описанной выше техникой, использующей разностные тоны, так как последние представляют собой прежде всего естественное, природное явление (кольцевой модулятор здесь ни при чем) – в той же мере, что и спектр гармонических призвуков.

За исключением нескольких спектров, созданных при помощи данного приема в «Transitoires» (ц. 31, 32), я практически не использовал частотную модуляцию, в отличие от Тристана Мюрая или Месиаса Майгуашки [Mesias Maiguashca], в последних сочинениях которых она получила широкое применение.

V. Спектральная полифония

Музыка «Les Éspaces Acoustiques» может быть воспринята как отрицание мелодии, полифонии, тембра и ритма – категорий, принадлежавших исключительно звуку, – и выдвижение взамен их на принципиально новый уровень таких категорий, как двойственность и слияние. Но если разобраться, указанные и подобные им параметры – лишь привычная система координат для теоретического анализа, а музыкальная действительность «Акустических пространств» находится

в другом измерении, в пограничных областях. *Лиминальный* – вот, пожалуй, определение, которое удовлетворило бы меня при описании этого типа письма; во всяком случае, оно меня больше устраивает, чем слово *спектральный*, которое сегодня часто звучит, но кажется мне слишком ограниченным.

Часто обращают внимание на то, что сложность, присущая этим структурам, обрекает их на исключительно монофоническое существование. Но давайте разберемся, что такое полифония? Не является ли она прямым порождением определенного ощущения пространства, степенью близости к музыкальному объекту? Фуга, слушаемая издали, кажется нам неразличимой массой звуков. И наоборот, в отдельном звуке, прослушанном микрофонически, можно обнаружить настоящую полифонию его спектральных частиц.

Таким образом, одним из важнейших факторов, создающих (или разрушающих) полифонию, является дистанция для восприятия звучания, закладываемая в музыкальное сочинение композитором²². Конечно, такое понимание полифонии отличается от того, что лежит в основе контрапункта Баха или Шёнберга, но давайте остерегаться слишком ограниченного и закостенелого употребления данного термина: от Окегема до музыки пигмеев, от Айвза до музыки балийцев полифония претерпела множество изменений. Без сомнения, в ней продолжатся поиски новых подходов и определений.

В случае, который нас занимает, возможно ли наслоить [точнее: противопоставить по вертикали. – *Д. Ш.*] две или несколько различных спектральных структур?

Я попробую ответить на этот вопрос, рассматривая два примера, первый из «Modulations» и второй – из «Transitoires» (ц. 61–73).
<...>

²² Гриве имеет в виду, что очень близкая дистанция позволяет слышать м и - к р о ф о н и ю , очень большая – приводит к ощущению гула, неразличимой звуковой массы; мы же привыкли к средней – достаточно близкой для различения каждого отдельного звука, но достаточно отстраненной, чтобы была возможность их обобщенного восприятия.

Пример 12. «Transitoires», цифры 61–73

Degrés de chgts
 SPECTRE A
 durées

nombre d'évén.
 4
 16 (harmonique)
 13
 11
 13
 11
 12
 13
 11
 9
 8
 9

nombre d'évén.
 5
 16
 10

hauteurs nouvelles
 1

6
 17

degrés de chgts
 SPECTRE B
 durées

6
 9 (harmonique)
 8
 7
 7
 8
 12
 12
 12
 12
 12
 12
 6

2
 7
 19
 3 + 1/2 (octavisation)
 8
 20

11
 13
 9
 7
 6
 10
 12
 9
 8
 7
 6
 6
 5
 6
 8
 9

7
 2
 13
 3

10
 12
 14
 5
 11
 9
 8
 8
 6
 8
 10
 12
 4
 12
 10
 8
 6

degrés de chgts
 SPECTRE D
 durées

8
 13
 11
 9
 6
 6
 6
 7
 6
 6
 6
 5
 4
 6
 7
 8

4
 9
 21
 4 + 1/2
 10
 22
 5

7
 10
 7
 6
 5
 4
 6
 8
 10
 8
 6
 6
 5
 5
 4
 3
 4
 6
 7
 8
 9
 7

⑨ 3 + 1/2 (oct.) 10 4 + 1/2

15 17

5 7 10 14 10 8 8 6 4 4 6 8 8 10 12 7 7 6 4

3

3 + 1/2 (oct.) 10 4 + 1/2 11

17 18

6 6 5 4 4 3 4 5 6 7 8 6 5 4 2 2 3 4 7

4 3

degrés de chrys ⑩ 11 13

SPECTRE C

durées 5 6 6 7 8 10 8 6 5 5 4 5 6 8 10

4

⑪ 5 1/2 ⑫ 6

24 25

5 4 3 2 3 5 8 10 8 6 5 4 3 2 1 2 4 5 7 9 10 7 5 3 2 1

⑪ 6 ⑫ 5 1/2

19 21

3 5 7 10 11 10 8 6 5 4 3 2 4 6 6 8 10 12 9 6 4 3 2

5 1/2 ⑫ 6

19

9 8 6 4 3 2 2 1 2 4 5 6 7 9 6 4 3 2 1

4 1/2

17 12

5 1/2

degrés de chngs.

SPECTRE E

durées

Помимо описанного выше эффекта оркестрового эхо, в этих нескольких тактах заложен эмбрион того, что я называю *спектральной полифонией*. Пять пластов имеют своими прообразами пять спектров. Для этих пластов-спектров общим является основной тон – у всех один и тот же звук. Он реально не звучит, но на нем основывается развитие пяти пластов от гармонического ряда к негармоническому. Этот музыкальный процесс доминирует до ц. 58.

Образуется ли здесь еще одна лиминальная зона? Это очень возможно, так как пласты достаточно различимы, но вместе с тем происходят из одного общего организующего источника. Наше сознание постоянно колеблется между восприятием всего звучания как слитной массы и слышанием его как комплекса дифференцированных пластов (голосов), позволяющим вычленить отдельный голос (или, быть может, их группу) и проследить шаг за шагом каждый его изгиб до тех пор, пока он не потеряется в общей массе.

VI. Заключение

Мы еще раз подчеркнули, что тембр и ритм составляют особое достояние музыки XX века. Сегодняшний композитор – особенно тот, который посвятил себя электронной музыке, – похож на сторонника новой мензуральной нотации в XIV веке; сегодняшний композитор обращается с тембром еще неосмысленно, скорее интуитивно, «на ощупь», но с жаром первооткрывателя.

Конечно, сейчас мы очень далеки от тембровой функциональности в том смысле, в каком говорят о функциональности звуковысот

или длительностей. То ли это направление, в котором нужно искать? И как мы можем воспринимать самый таинственный из всех параметров, не постигнув до конца каждую мелочь, его составляющую?

Своей непримиримо качественной, не поддававшейся никакому количественному контролю сущностью тембр обрекает на неудачу все сериалистические подходы, он разрушает и тональное, и серийное мышление; истокая их изнутри, он взрывает традиционные шаблоны во всех жанрах и укрепляет в нас иное восприятие, потому что аргюи имеет в своей власти комплекс соотносящихся энергий. Более того, в тембре сразу же содержатся и высоты микрофонического порядка, и длительности (ритмический порядок), и интенсивности (громкостная организация). Следовательно, к тембру может быть только два отношения: одно – решительно интуитивное и эмпирическое, другое – строго научное.

Вся композиционная мысль западной музыки, от грегорианики до серийности, была порождена непосредственным [с «обычной» дистанции. – Д. Ш.] восприятием звуков и двухмерной шкалой высоты–длительности. Пришествие тембра как инициатора качественного подхода к организации предполагает и более совершенную технику, которая глубоко воздействовала бы на нас своей новой звуковой генетикой.

Мы стоим лицом к неизведанному, мы слушаем «неслыханное», и это свершившийся факт. Но многие продолжают делать вид, будто ничего не происходит. Другие бросились с головой в омут и теперь отчаянно барахтаются. Некоторые же осторожно продвигаются вперед.

Проблемы, выдвигаемые микрофоническим подходом к тембру, – проблемы не только микрофонического порядка. Это проблемы музыкального мышления в целом, относящиеся и к музыкальному словарю, и к его синтаксической организации. Старое музыкальное мышление умирает. Другие его типы пока только рождаются. Тот, кто до сих пор игнорирует открытия в области тембра, рано или поздно все равно окажется перед необходимостью их признать, даже если на это потребуется все оставшееся до конца XX века время.

[О микрокосме звука]*

Я бы не стал относить свою музыку к какой-либо «школе» или «направлению». «Спектральной школы» не существует – есть лишь некоторые технические приемы, используемые композиторами. Их суть заключается в попытке заново построить организованный звуковой мир, уничтоженный в результате многих разрушительных процессов, среди которых я бы назвал практику тотального сериализма, а также работу экспериментаторов типа Джона Кейджа в области алеаторики. У меня и нескольких других композиторов возникла идея использовать строение звука как такового в качестве основы музыкальной формы, и этот метод как раз и можно назвать спектральной техникой. Для начала надо было исследовать природу звука с помощью тех инструментов, которые находились в нашем распоряжении, и мы приступили к анализу его структуры посредством компьютера. По нашему мнению, музыка заключена уже внутри каждого отдельного тона, а не только в их сочетаниях.

<...> Среди коллег наиболее близок мне Жерар Гризе, с которым мы хорошие друзья. Вы также упомянули английского композитора Джонатана Харви. Хотя он по-настоящему никогда не писал то, что можно назвать «спектральной музыкой», во многих своих сочинениях он использовал спектральную технику. Но его подход иной, нежели у меня и у Гризе. Вообще же использование тембра в качестве основного музыкального материала стало в наши дни достаточно распространенным.

<...> Трудно создать интересные электронные звучания, не используя так или иначе спектральную технику. Я имею в виду, что композитор должен понимать природу звука и компоненты, из которых он составлен. Что же касается взаимодействия электронной и инструментальной сфер, то оно представляется мне вполне есте-

* Выдержки из интервью: *Мюрай Т.* Путешествия в микрокосме звука / Автор вступительных заметок и интервьюер А. Ровнер // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 161–163.

ственным, поскольку и та, и другая являются частями единого звукового мира. К акустическим звукам у меня тот же подход, что и к электронным. На самом деле разница между ними не так велика, и в своей музыке я старался сочетать и объединять, насколько это возможно, оба типа. <...>

Я изучил множество различных инструментов и их акустические возможности, включая разного рода диковинные ударные, с которыми познакомился во время поездок в далекие страны (в том числе на остров Ява). Большая часть оркестровых инструментов обладает достаточно простыми парциалами [частичными тонами]. Единственная значительная разница между ними – это интенсивность звучания отдельных обертонов. Таким образом, разные звуко сочетания извлекаются с разной интенсивностью. Если профильтровать звук, то можно получить весьма необычные аккорды – необычные, но очень естественные и красивые. «Внутри» инструментальных звуков также обнаруживаются интересные процессы. Например, многие из них обладают тем, что я называю «гармоническими искажениями», добавочными призвуками к оригинальным спектрам (это может быть вызвано такими факторами, как отзвук на струнном инструменте или дополнительное придыхание на духовом). Гармонические искажения становятся источником новых звуков и тембров, которые можно синтезировать. В конце концов, после того, как мы проанализировали инструментальные спектры и определили их алгоритмы, открылся путь к полному их изменению и созданию новых. И хотя эти новые тембры мы часто создаем словно бы «из ничего», в них присутствуют те же самые внутренние соответствия, что и в существующих реальных звуках. Сейчас меня особенно интересует возможность связать структуру этих производных гармоний с развитием формы сочинения. Мне кажется, что этот метод очень эффективен для создания новых музыкальных форм. По существу, мы стремимся возродить принцип прочных внутренних гармонических взаимосвязей, который составлял сильную сторону тональной системы композиции и был утерян в атональной и сериальной практике.

[О музыкальном материале, форме и времени]*

XX век по материалу – сонористический. С XX веком мы вступаем в новую эпоху, с точки зрения музыкального материала. Был громадный период линейного искусства; затем переходный период – развитие многоголосия; громадный период – гомофонно-гармонического искусства. И вот к концу XIX века случилось так, что вся семантика тонального искусства, с моей точки зрения, затвердела. Она тоже «заасфальтировалась». И все усилия XX столетия направлены на то, чтобы «растворить» эту стусившуюся и затвердевшую семантику любой мелодии, любой последовательности. И композиторы, начиная с Вагнера, начинают растворять эту сформулированность.

Это актуальность нашего времени – растворить, чтобы вновь прикинуть к почве. Мне кажется, что эти усилия не только композиторов, но и художников тоже. Вот, например, кубизм. Это тоже стремление раздробить семантику сначала на крупные куски, затем – все мельче и мельче. То есть, еще более размягчить эту почву, вскопать ее, размельчить, превратить в равномерную среду, которую затем поддержать под паром и только потом что-то посеять и взрастить. XX век представляет собой состояние подготовки почвы к севу. И это состояние почвы, музыкальной материи есть сонорное пространство, ярче всего выраженное у Лигети. Я думаю, что этот тип музыкального мышления рассчитан, может быть, тоже на три-четыре века.

* Фрагменты: Губайдулина С. «И это – счастье». Беседа с Ю. Макеевой // Советская музыка. 1988. № 6; Час души Софии Губайдулиной. Беседа с Андреем Устиновым // Музыкальное обозрение. № 3 (113). Март 1994; Губайдулина С. «Дано» и «задано». Беседа с О. Бугровой // Музыкальная академия. 1994. № 3; Жизнь памяти. София Губайдулина беседует с Энцо Рестаньо // Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. М., 1996; Беседа С. Губайдулиной с преподавателями и студентами Московской консерватории 29 октября 2001 года. Расшифровка магнитофонной записи; Беседа С. Губайдулиной с преподавателями и студентами Московской консерватории 11 ноября 2008 года. Расшифровка аудиозаписи.

Мне кажется, что мы сейчас переживаем варварский, архаический период этого состояния музыкального материала. В связи с таким осознанием нужно очень хорошо представить себе, как ведут себя разные аспекты музыкального языка в этом музыкальном материале. Как ведет себя ритм, как – аккорды, вертикальные построения, как – линия.

В линейной музыке, в гомофонно-гармонической и в сонорной аспекты музыкального языка функционируют совершенно по-разному. Мы видим, что в грегорианском хорале мелодия одна, а в гомофонно-гармоническом периоде – совсем другая. И в сонорном пространстве совершенно другие функции приобретают эти три основных аспекта музыкального языка.

Что произойдет дальше, нам, конечно, неизвестно. Мы можем только поставить себе задачи, подготовить классический период этого состояния, этого музыкального материала. А будущие поколения уже будут думать о том, как его трансформировать в постклассический период.

<...> Думаю, что это всеобщее стремление искусства. В живописи, в поэзии я тоже вижу эту тенденцию. Самое главное, мне кажется, в том, что человечество перешло в ту фазу, где оно действительно ощущает потребность войти в свою душу, внутрь души. Тоска по утраченной душе.

Как мне представляется, было дионисийское искусство – классическое «вижу, знаю, понимаю» предмет, истину. Затем – фаустовская эпоха тоски по утерянному пространству, по неизвестному пространству. В наше время, когда пространство уже захвачено, это уже неактуально. И тогда – «все знаю и опять ничего не знаю» – тоска по утраченной душе. Она заставляет и науку, и психологию, и врачевание, и искусство обратиться вглубь себя самих, искать возможность там открыть какой-то оптимальный путь. И в этом смысле состояние музыкального материала, музыкальная почва отражает эту тоску, потому что сонорное пространство есть внутризвуковое пространство. Мы входим внутрь самого звука, в его свойство. С помощью него мы как раз можем войти внутрь человеческого «я»¹.

По-моему, самое сильное из желаний нашего времени – проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это

¹ Час души Софии Губайдулиной. С. 10–11.

и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность ее существа. Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир – количество обертонов в звуке бесконечно. В высочайшем регистре они образуют все возможные микротоны. И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл.

Внутренняя согласованность в соотношении обертонов звука изначальна. Между тем, живя внутри этого звучания, можно найти пути перехода из одного состояния в другое с помощью артикуляции и добиться тем самым преобразования акустического звучания в символ, иначе говоря, в сгусток смыслов. В этом отношении меня особенно привлекает идея перехода обычного, тривиального звука в звук-флажок: густо окрашенный основной тон превращается в обертон с помощью другого типа прикосновения.

Метафора этого перехода очень прозрачна и привлекательна: звук может быть по-земному экспрессивным, «слишком человеческим». Но стоит только по-другому прикоснуться к тому же месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть, даже сакральным².

Если признать, что мы живем в сонорном пространстве, то, подобно времени существования только линейного или гомофонно-гармонического, эпоха его, вероятно, будет тоже не меньше трехсот лет. А это означает, что мы находимся отнюдь не в классическом периоде, но в архаическом, «варварском». Вокруг полно всевозможных звучаний: это и прошлое, и настоящее, и электроника, и звуки старинных песнопений; голоса животных и птиц, автомобильные шумы, если угодно. Представляемый нам, весь этот материал необыкновенно выразителен и по своему объему значительно богаче, чем прежний. Но он содержит в себе и большую опасность, он даже агрессивен. Пожалуй, смысл наших действий заключается сейчас не в том, чтобы еще и еще изобретать новости (фантазий в XX веке достаточно – тембровых, фактурных, каких угодно): не генераторы должны быть включены, а фильтры. От чего-то надо отказываться,

² Жизнь памяти. С. 37–38.

чтобы работать не с материалом, а внутри него, ощущая и используя его сопротивление: даже малое сопротивление материала порождает дополнительные пласты смыслов, способно придать произведению наибольшую многослойность. Ведь что значит «архаика»? Это значит, что еще не раскрыты адекватные материалу законы, и для того, чтобы подготовить следующий, классический период сонорного пространства, нужно долго и тщательно вырабатывать – либо сами законы, либо условия их раскрытия. Беззаконие вообще очень плохо.

Вот, предположим, я хочу вырастить в качестве произведения свое «деревце». Чтобы оно возросло, надо заботиться о корне. А в корне – закон, основание, техника. Размышляя о том, какой же из трех основных аспектов музыкальной ткани в сонорном пространстве может образовать «корень», я поняла: ритм. Все гармоническое, все материально-звуковое – это «ствол» дерева. А линия находится в «листьях». Ведь в условиях сонорности мелодия не может служить, как раньше, способом развертывания материала: она должна явиться преобразованием самого материала – как результат развития из «корня» по «стволу». Так я решила для себя первую проблему: найти аспект музыкального языка, который бы мощно работал на формирование вещи. Теперь нужно установить закономерности, действующие в сонорном пространстве настолько же плодотворно, насколько тональная система – в гармоническом, то есть «поливать корень» деревца. Но при этом не подавлять интуицию, не потерять стихию воображения, фантазирования. Ведь почему еще ритм?³ Потому что он предполагает действие законов, не повреждающих стихии всевозможных звуко-тембровых концепций⁴.

В моей жизни не было такого явного слома, какой я наблюдаю у некоторых моих друзей, например, у Арво Пярта. В какой-то момент он решил, что прежний строй, в котором он работал, не годится для нашего века и нужно нечто кардинально новое. На целых три года Пярт уехал в деревню и ничего не сочинял. Но, возвратившись, он был совершенно другим человеком, кардинально изменившимся и в жизни, и в творчестве. Ничего подобного я у себя не замечаю. Та-

³ Имеется в виду ритм в крупном плане, ритм формы, над которым в последние годы работает С. Губайдулина (*примеч. ред.*).

⁴ Губайдулина С. «Дано» и «задано». С. 2.

кое впечатление, что как я сочиняла те наивные сочинения, которые очень люблю, например, «Фацелию» на стихи Пришвина, то приблизительно так я сейчас и сочиняю. У меня сменялась моя активность по отношению к композиционной задаче. В какой-то момент в жизни я больше всего интересовалась соотношением ансамблевой стороны, соотношением между отдельными инструментами, отдельными персонами ансамбля и их взаимодействием.

В другой момент меня очень интересовали тембровые качества инструмента, их взаимодействия, и сейчас надо найти путь к тому, чтобы к 12-тоновой системе прибавить еще одну 12-тоновую систему, различающуюся в $\frac{1}{4}$ тона. Можно ли с этим работать?

Мне показалось, что когда мы используем 12 тонов нашей круговой системы, они совпадают со звуковым составом. Это значит, все просветлено, мы живем в просветленном пространстве, и такое впечатление, что мы потеряли ночь. Нам некуда уйти, ведь когда был квинтовый круг, то половина круга была светлым пространством, и можно было уйти в ночь другой половины для того, чтобы вернуться назад. Есть реальная причина уйти куда-то и вернуться.

В новой ситуации, когда все занято и музыкальная система совпадает со звуковым составом, я почувствовала, что некуда уйти, значит, нет реальной, серьезной причины для развития. Мы в этом смысле потеряли ночь, что неестественно для живого организма. И для этого я сейчас пробую представить себе еще одно пространство, поделить 12 тонов пополам. Это, конечно, акустически неправомерно, но и 12-тоновое деление также акустически неоправданно. Я пытаюсь сделать еще один шаг, поделить пополам, для получения возможности играть этими пространствами. Появляется возможность «длить» вещь.

Пророчество – очень неблагодарная вещь. Однажды спросили Валентина Сильвестрова, композитора нашего поколения, которого я очень почитаю, как он видит будущее – «что будет?». На это он ответил: «А как будет – так будет!» Это самый точный ответ для молодых композиторов. Самое основное – это поставить себя к стенке, понять и не закрывать глаза на правду существования, как можно более явственно и правдиво поставить себе задачу, которая невероятно трудна. Перед нами прошедший XX век, который был эпохой экспансии материала, стремления к структурированию материи, и

наше поколение было настолько жадным в этом смысле, что захватило массу пространства. Проблема в том, что делать, когда все уже захвачено?

Здесь мне припоминается рассказ Л. Н. Толстого «Много ли человеку земли надо», где герой, пожадничава, захватил слишком много пространства и, в результате, погиб. Затем я читала книгу по геометрии, где ученый рассуждает, какова оптимальная геометрическая фигура, которую он мог бы безболезненно охватить. И самый важный вопрос – когда он должен повернуть? Когда не должен пожадничать в экспансии материала?

Конечно, сам музыкальный материал привел начало XX века к тому, что нужно нечто другое, а не тональная система. Эту затвердевшую субстанцию нужно было каким-то образом «перепахать» и превратить в плодородную землю. И XX век этим занимался, он действительно обратил внимание на экспансию этой земли. Но к XXI веку вся материя уже использована, идти в этом направлении дальше – значит, пожадничать. Важно сделать поворот и отработать весь этот материал.

Таким образом, XXI век – это век поворотный. Новое поколение композиторов сейчас в труднейшем положении. Нам было легче. И началу XX века тоже было достаточно легко – было ясно, что необходимо захватить, «съесть» материал, а нынешним композиторам нужно, проглотив этот кусок, «отточить зубы» для того, чтобы прожевать, отработать его. Но я считаю, что новое поколение должно без страха прижать себя к стене и положиться на интуицию, которая подскажет, где искать ответ. Самое страшное, по-моему, зарыть голову в песок, не заметить этой трудности или отставить ее.

У меня такое впечатление, что существует захват пространств, его обработка, наконец, результат. И 300 лет должно пройти, прежде чем этот круг нашей судьбы будет осуществлен оптимально. Мы ясно видим, что начало XVII века было таким периодом, когда отказались от совершенства гармонии Палестрины, чтобы перейти в гомофонное пространство. Сейчас мы отчетливо видим три периода: захват пространства, его развитие и завершение развития, которое привело к затвердению материала, который нужно «перепахать» и превратить в плодородную землю. Целый век с тех пор происходило выравнивание почвы, и сейчас нужно создавать сонористическое пространство.

Но это пространство настолько сложное по структуре, что мы не можем сделать музыкальной концепции. Как раз об этом говорит теория П. Н. Мещанинова, которая разрабатывается сейчас самым интенсивным образом. Там присутствует теория – эволюция музыкального материала, которая подчиняется определенным законам. Один из этих законов регулирует это движение линейного, гомофонного, а затем и сонористического пространств. В последние годы он работает над математическим обоснованием этого закона.

Происходит экспансия, и материал становится обыденным, и все время нужно находить новое сильнодействующее средство. Эту проблему он и решает в своей эволюции, а именно: что должно случиться с интервальной системой для того, чтобы получить новое сильнодействующее средство на фоне обыденности. Он все время сетует на то, что нет технической базы для того, чтобы осуществить эту микроинтервальную эволюцию. Но сейчас техника идет к тому, чтобы дать реальную возможность работать в этом направлении.

Таким образом, мы сейчас входим в век, когда, с одной стороны, можно отрабатывать сонористическое пространство самыми разными способами, а с другой стороны – можно экспериментировать технически так, чтобы это было корректно по отношению к музыкальной структуре и не было простым набором интересных звучаний. В XX веке это богатство материала использовалось очень наивно, и эта теория дает возможность структурно обосновать такие усилия и приблизиться к моменту, когда можно работать с материалом⁵.

В последнее время меня совершенно перестали удовлетворять сочинения, написанные только с интеллектуальным усилием или только интуитивно. Слишком свободный поток фантазии я более не ценю (как прежде) высоко, сочинение из чистой интуиции не представляется мне настоящим искусством. Равно как и наоборот: если все организовано по правилам, профессионально, здорово сделано, но нет стихии, стихия не позволена, – то и это меня так же мало удовлетворяет. Для себя критерий того, что хорошо, я определяю как выход за пределы фабулы – то есть поверхностного, фонетического слоя – в область сюжета. Сюжет же, по-моему, складывается из

⁵ Беседа С. Губайдулиной с преподавателями и студентами Московской консерватории 29 октября 2001 года.

влияния формы на звуковую стихию, из того, как формальная идея преобразует материальную фантазию художника. Сейчас, мне кажется, доминируют тенденции чистой фантазии. При знакомстве с чьим-либо сочинением я часто замечаю, что человек просто записывал услышанное внутри себя: слышит – записывает, и все. А, скажем, в 50–60-е годы преобладало интеллектуальное сочинение: «вот правила, и – смотрите – я не вышла за их пределы, вот как хорошо я развила росток». Нужно искать ясный, верный баланс между стихией и сдерживающим ее началом. Мне кажется, повторю, критерий настоящего художества – в моменте преобразования материала под влиянием формального, сюжетообразующего закона⁶.

Что называть современным и что называть несовременным искусством?.. Я думаю, современным можно назвать такое сочинение, которое актуализирует некое данное состояние музыкального материала. Музыкальный материал – это живой организм. Музыкальная материя имеет свою историю, свою эволюцию... Не мы ее изобретаем: она как почва, как природа, как ребенок – чего-то требует, чего-то хочет, без чего-то не может обойтись... Если подойти исследовательно, то можно даже, наверное, и вычленишь, и сформулировать – каковы же требования музыкального материала. Но художественное сознание интуитивно или интеллектуально отвечает на состояние этого материала. И если художник по-своему реагирует на это – как угодно, совершенно по-разному, но если он реагирует – то он актуален, то он современен. Если же он уклоняется от этого, то можно считать, что он несовременен – не в плохом смысле этого слова; я не хочу здесь оценку давать: и та и другая позиция может быть плодотворна, прекрасна – совершенно не обязательно современное сочинение хорошо, а несовременное плохо. Я считаю, что всякая априорно оценочная позиция губит аналитическое мышление. Она ограничивает, сразу же придает какую-то тенденциозность рассуждению. Однако если оценочную позицию вообще отбросить, то тогда окажется, что художник вправе в принципе устранить проблемы материала. А музыкальный материал не просто требует – он кричит: а вот выполните! Но для кого-то он кричит, а кого-то просто ждет, а кто-то считает, что можно обойтись без этого, можно обойти

⁶ «Дано» и «задано». С. 6.

эти трудности. Таким образом, от позиции художника зависит актуальность его ответа⁷.

На классическую форму я смотрю с завистью! Я считаю, что форма, которой владели в XVIII–XIX веках, представляет собой настолько продуктивную и естественную сферу, что можно позавидовать. В тональной системе содержится глубочайшая философия космического порядка, и композиторы, которые создают форму, основываясь на тональной системе, достойны зависти, потому что основывались на естественных природных законах. Мы не можем следовать этому в наше время, потому что ресурсы классической формы уже исчерпаны, это пройденный исторический круг, и мы живем в другом времени. Поэтому, хотя классические традиции я глубоко почитаю и, кроме того, все техники глубоко изучены и присвоены нами, лично я постаралась встать в очень рискованное положение, то есть, я осталась наедине с собой. Ничего больше не существует – только я и моя душа⁸.

Проблема времени⁹. Самое главное, что меня заботит в последнее время и чрезвычайно волнует – проблема времени в искусстве, жизни. Меня очень интересует, как время проходит в жизни. В психологических состояниях человека это одно время, в космосе – другое время, в искусстве – совсем другое время. И меня интересует <...> превращение времени из одного состояния в другое в искусстве. По существу, мы находимся, когда сочиняем что-нибудь – стихотворение ли, музыку ли, – мы находимся между сном и реальностью, между безумием и мудростью, между статикой и динамикой... Искусство – та область, где происходят очень важные вещи, с моей точки зрения: это Настоящее Длящееся Время. Только в искусстве, и только в религиозном акте и, может быть, еще в сновидении.

⁷ Губайдулина С. «И это – счастье». С. 23.

⁸ Беседа С. Губайдулиной с преподавателями и студентами Московской консерватории 29 октября 2001 года.

⁹ Беседа С. Губайдулиной с преподавателями и студентами Московской консерватории 11 ноября 2008 года. Нижеприведенный текст предварял прослушивание нового сочинения Губайдулиной: «In tempus presents» [«В настоящем времени»] – «Für jetzt», по-немецки, что буквально означает «для сейчас» (как поясняет композитор).

По существу, в бытовой своей жизни мы не можем уловить настоящего времени. Мы всегда улавливаем только переход от прошлого к будущему, от прошлого к будущему — никогда мы не можем в быту зафиксировать настоящее время. И только искусство делает это важное дело. Действительно делает! И вот чем оно это делает? Музыкальной формой и вообще формой художественного произведения. Но музыкальная форма оказывается для нас наиболее духовной сферой. Почему именно духовной? Потому что в самом звуке, в самом материале звуковом находятся закономерности вселенной, уходящие к божественному совершенству. Пожалуй, ни одно искусство не имеет такого материала, как музыка. В музыкальной форме сочинения «In tempus presents» (а надо сказать, что любое сочинение ставит по существу эту задачу) я решила поставить центром всего эту проблему.

Каким же образом время становится другим? То есть из астрономического времени превращается в сущностное время? Я для себя это обозначаю как горизонталь и вертикаль в нашем мышлении. Мы в искусстве попадаем в это вертикальное время — сущностное время, и это оказывается настоящим временем, длящимся на протяжении музыкальной формы.

Каким образом это делается из моего опыта? Каждое произведение имеет какие-то очень важные моменты, которые я называю архитектурными узлами. И вот эти архитектурные узлы, если они действительно упорядочены по определенному закону, <...> образуют какую-то линию, предположим, линию пирамиды. После исполнения, — когда мы уже имеем это сочинение готовым, партитура приходит к исполнителю, — и вот концерт, где произведение звучит целиком как целостность. И в памяти остается это очертание пирамиды. Это и есть сущностное настоящее время, но длящееся — длящееся в музыкальной форме. IN TEMPUS PRESENTS.