

**Григорий Лыжов**

## «В БУДУЩЕЕ ВЕДЕТ МНОГО ДОРОГ...»<sup>1</sup>

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

Представим себе, что нам снится сон, что-то вроде неизвестного эпизода из «Алисы в стране чудес», — сон, в котором желающих узнать точное время приглашают в специальную комнату. Попав в нее, мы видим множество выставленных рядами часов — настенных и наручных, старинных и новых, механических и электронных. Сначала мы с изумлением обнаруживаем, что все эти часы показывают разное время, так что, переходя от одного механизма к другому, мы все более отчаиваемся понять, который же на самом деле час. Затем нас ждет еще одно открытие: эти часы — словно бы живые, и каждая идет со своей скоростью; некоторые при этом демонстративно стоят, некоторые отсчитывают время то назад, то вперед, то с ускорением, то с замедлением, у некоторых наличествует только минутная стрелка, у иных — только часовая. Мы с возрастающим интересом рассматриваем каждый экземпляр и вдруг начинаем замечать, что все чаще случаются моменты, распространяющиеся даже на целые отрезки времени, когда стрелки на все большем числе циферблатов совпадают, так что степень синхронности не столь уж и мала, как казалось поначалу. Ритм этих совпадающих времен так захватывает нас, что кажется: мы как никогда близки к тому, чтобы, наконец, узнать точное время... но тут же просыпаемся. И обнаруживаем у себя в руках книгу.

\* \* \*

В 2009 году в научно-издательском центре Московской консерватории вышла в свет хрестоматия «Композиторы о современной композиции». Подготовка этой книги, начатая еще при жизни безвременно ушедшей Валерии Стефановны Ценовой, была завершена вторым ее составителем — Татьяной Суреновной Кюрегян. Составителей

*Лыжов Григорий Иванович* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

книги, думается, не надо представлять: в творческом портфеле этих ведущих профессоров кафедры теории музыки Московской консерватории за последние годы появилось не одно издание — в совокупности их труды охватывают гигантский временной диапазон, включающий практически всю историю европейской композиции.

Разнородность собранных в данной хрестоматии текстов, о которой предупреждает предисловие, совершенно неизбежна в том случае, когда делается попытка собрать «хор из одних солистов». Развернутая вводная статья в такой ситуации не могла бы быть краткой и существенно увеличила бы и без того немалый объем книги (свыше 350 страниц). Ее отсутствие составители вполне компенсируют отсылкой к учебному пособию «Теория современной композиции», в качестве приложения к которому данная хрестоматия и задумывалась<sup>2</sup>. На сегодняшний день эта аннотированная коллекция текстов — самое представительное русскоязычное собрание принадлежащих музыкальным творцам нашего времени свидетельств об их собственном искусстве<sup>3</sup>. Его уникальность еще и в том, что большая часть текстов опубликована здесь по-русски впервые, значительная часть переводов сделана именно для этого издания<sup>4</sup>.

Выбор текстов (иногда это предпринятый составителями монтаж текстовых фрагментов) обоснован желанием показать большую галерею композиторских имен (25 персон), представляющих различные направления в современной музыкальной композиции. Расположение текстов является результатом взаимодействия нескольких принципов, из которых хронологический соблюдается лишь в самом общем плане. Сначала помещены тексты композиторов более старшего поколения, чьи имена связывают первый и второй авангард: Варез, Кауэлл, Кейдж, Мессиан. Затем несколько фигур из окружения Кейджа — и таким образом обозначена американская композиторская ветвь (Вулф, Браун). Затем лидеры европейского второго авангарда: Булез, Штокхаузен, Ноно, Ксенакис, Берио и другие, вслед за ними — представители иных течений: минимализма (Райх), спектральной школы (Гризе, Мюрай), наконец — «московская троица».

Каковы жанры представленных текстов? Трудно удержаться от соблазна классификации, которая, конечно, будет условной.

В одном случае композиторские тексты представляют собой детализированное, сопровождающееся нотными примерами теоретическое рассмотрение определенной проблемы: демонстрация конкретной техники композиции (чаще всего своей), индивидуальных изобретений в области звуковысотной системы (Кауэлл, Пуссёр, Гризе и

<sup>1</sup> Названием статьи послужила фраза из интервью Луиджи Ноно [О пространстве и новом звуке], опубликованное в рецензируемой хрестоматии: Композиторы о современной композиции. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009, с. 260. Далее указания номеров страниц всегда делаются на указанное издание.

<sup>2</sup> Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.

Кроме того, большая часть текстов хрестоматии сопровождается комментариями.

<sup>3</sup> Данная хрестоматия вписывается в традицию, заложенную сборником: Слово композитора. Составитель Н. С. Гуляницкая. М., 2001. Этот сборник имеет значительно меньший масштаб, будучи ограничен, в основном, проблематикой творчества старших учеников Мессиана и самого мэтра.

<sup>4</sup> Свежие переводы выполнены профессором Л. В. Кириллиной, аспирантами и преподавателями В. Громадиным, М. Дубовым, Е. Дубравской, А. Маклыгиной, М. Переверзевой, Н. Реновой (Московская консерватория) и Е.Окуновой (Петрозаводская консерватория). Другую часть составляют перепечатки опубликованных ранее материалов в переводах известных исследователей и композиторов (в переводческом качестве здесь выступают Э. В. Денисов, Л. А. Грабовский, С. И. Савенко, В. П. Чинаев и другие). Эти материалы, рассыпанные по ставшим библиографической редкостью сборникам или периодическим изданиям, совершенно иначе смотрятся в настоящей хрестоматии, создавая — впервые в отечественном музыкознании — столь широкий контекст.

другие). Или столь же конкретный анализ композиционных приемов в чужой музыке (например, статья Шнитке о явлении так называемой тембровой модуляции).

Во втором случае это свободные музыкально-эстетические эссе, предметом которых могут быть как современная музыкальная композиция вообще, так и относящиеся к ней композиционные категории, виды музыки, отдельные жанры (например, Циммерман — опера; Капроу — хеппенинг; Штокхаузен — электронная музыка и проблема единства музыкального времени-пространства; Браун — проблема открытой формы и так далее).

Третий вид — интервью. В них проблематика музыкальной композиции выступает чаще всего на фоне наблюдений над собственным композиторским ростом и разнообразного жизненного контекста (Даллапиккола, Мессиан, Булез, Штокхаузен, Ксенакис, Ноно, Губайдулина, частично Денисов). Это увлекательное чтение удачно оттеняет прочие тексты сохранением устной интонации, придающей сказанному особую достоверность. Вообще слово композитора — это в большинстве случаев устное слово. Жанр интервью наилучшим образом напоминает нам о том, чем являются высказывания композитора о творчестве: это стружка, которая долетает до нас вместе со звуком рабочего инструмента из-за плеча плотника. Особенно это поразительно у Мессиана: чувствуется, что его монолог, обращенный к нам, — лишь один из разнообразных актов коммуникации, которые открыты для этого человека, и — хотя и чрезвычайно любезный с его стороны и интересный для нас в плане его представлений о музыкальной композиции — вряд ли что-то меняющий в том мире, откуда он пришел, и куда тотчас уйдет. Создается стойкое убеждение, что если бы этот его монолог не состоялся и мы никогда не узнали бы о том, что музыку создают птицы, а он ее только аранжирует (с очень интересными подробностями, как именно это происходит!), — то и музыка, и птицы, и весь этот его мир даже не шелохнулись бы, попросту не заметив нас. Творческий мир композитора есть реальное переживание логоса музыки; читая данную хрестоматию — именно в силу выстроенной в ней личностной панорамы, — это особенно отчетливо сознаешь. (В таком контексте так же хорошо ощущается высокий интеллектуальный градус *письменных* композиторских текстов, принадлежащих, например, Циммерману, Шнитке, Штокхаузену и другим).

Если же перейти от наблюдений над жанром высказываний к миру идей, которые они несут, то попытка вывести «среднее арифметическое» современной композиции грозит принести столь смехотворный результат, что должна быть сразу оставлена. Интегрирующий смысл остается искать в *соотнесении критериев*, по которым выстраиваются композиторские системы оценок, в *перечислении тем*, которые авторы считают нужными затронуть, сравнении их представлений о самом важном в музыке.

Например, одна из часто всплывающих тем — до какой степени *категория слухового восприятия* остается критерием композиторского творчества. Проблему эту Лютославский и Денисов, Ксенакис и Лахенман решают по-разному, однако сами по себе актуальность и принципиальный характер ее не подлежат сомнению. Из таких ключевых тем и складываются, словно тропки, мыслительные пути, обозначающие топографию современной композиции. К ним относится также проблема расширения границ музыкальных жанров и музыки вообще, взаимодействие с иными искусствами (Хаубеншток-Рамати) и внемузыкальными явлениями как стимул для собственных открытий; из множества примеров самый, возможно, запоминающийся — детское сновидение Лигети, в котором он увидел свою будущую музыку.

Не может не обратить на себя внимание обсуждение проблем электронной музыки, разворачивающееся во многих текстах. Сопоставляя их, начинаешь лучше сознавать серьезность роли и большую чисто техническую значимость электронной музыки для композиций, написанных в последние полвека — в том числе и для акустических инструментов.

Иногда встречаются и такие разительные расхождения эстетического и мировоззренческого характера, мимо которых трудно пройти. Позволим себе немного перекрестной игры:

«Музыкальная материя <...> — она... как ребенок, чего-то требует, чего-то хочет, без чего-то не может обойтись» (Губайдулина; с. 354). «Каждое сочинение — оно как живое существо, как душа человеческая» (Денисов; с. 285–286).

«Все человеческие существа основаны на повторении. Вы — повторение, я — повторение, разумеется, с вариантами» (Штокхаузен; с. 205).

Эти цитаты намечают в самом общем плане два смысловых полюса, вокруг которых можно сгруппировать взгляды на музыкальную композицию: антропоцентрический и противоположный ему. Второй очень точно выражен Штокхаузенем: «быть зеркалом для человека — отнюдь не первоочередная задача музыки: она понимается как искусство формировать акустические колебания неслыханным дотоле образом» (с. 202); сюда явно примыкает его выражение «новая музыкальная генетика» (с. 202). Он же блестяще сформулировал суть авангардной музыки как имеющей некую новую природу; причем сформулировал позитивно, без привычного для нас отрицания прошлого и «начала с чистого листа», что должно быть особенно ценно и любопытно: «Раньше писали для церкви, для праздников, для концертов и т. п., и лишь в XX веке в Европе родилась единая музыка, музыка вообще» (с. 201; курсив мой — Г. Л.). Здесь, можно сказать, в двух словах раскрыт генезис авангарда как явления: возникла такая вещь, как *сочинение музыки* — с головы до ног, никому ничем не обязанной; отсюда такой всплеск новаций.

Известно, что эстетическая позиция музыкантов из «социалистического лагеря» (в частности, Денисова и Лютославского), где сама категория души по тем или иным причинам выветривалась из искусства и искусствознания медленнее, выделяется своим антропоцентризмом. Отсюда проистекает и концепция сочинения: «путь композитора — это всегда путь отбрасывания случайного и несущественного и, напротив, сохранения всего существенного и истинно ценного; это путь выстраивания мысли <...> с первого до последнего такта», — пишет автор рассуждений о стабильных и мобильных сторонах музыкальной композиции Эдисон Денисов (с. 287).

«Акт балансирования» между детерминизмом и анархией заложен в природе человека, — утверждает Эрл Браун (с. 121), оправдывая этим тезисом свои мысли об открытой (алеаторической) форме. По Брауну, в определенных случаях каждый пункт в процессе создания формы является комбинацией рациональных и иррациональных знаков и действий (с. 120). Различия в терминах (у Денисова нет слова «анархия», стабильные и мобильные компоненты не столь критично разобщены, как у Брауна) передают и разницу в концепциях.

Тема рационального и иррационального (причем последнее опять-таки часто выступает в разных понятийных вариантах — «интуитивное», «импровизационное» и др., — что требует специального внимания) возникает на страницах хрестоматии чуть ли не в каждой статье. Не менее важна для рассуждений о современной композиции категория природы.

Критика сериализма, неоднократно звучащая из уст разных авторов (например, Даллапикколы, Ксенакиса и других), сводится к констатации ущербного баланса между случайным и детерминированным («тотальная организация оборачивается хаосом для слуха») и устремлена к восстановлению «гармонических отношений» между рациональным и иррациональным. Композитор занят поисками новой природы — как ищут новое пастбище взамен истощившего плодородие.

Мечты о новой природе — это поиск именно такого континуума, в котором имелись бы уже каким-то образом изначально всеянные в него отношения рационального и интуитивного, чтобы не приходилось синтезировать всякую травинку, но можно было бы питаться и дышать почти как прежде. В текстах поиски новой природы музыкальной композиции могут приводить куда угодно: к «природным» законам развития числовых множеств (Ксенакис), к дифференциации тембрового поля и созданию гипотетически непрерывной шкалы тембров (об этом пишет Шнитке), к миру сонорных звуковых масс (Лигети), к внутренней структуре звука — (спектралисты) и так далее. Человеческая культура и история музыки также могут исполнить роль новой природы.

Не продолжая тему, которая должна была бы привести нас к понятию полистилистики (в хрестоматии эта тема затрагивается минимальным образом), обратим внимание на многообразие позиций, которое композиторы-авангардисты демонстрируют в отношении музыки прошлого: в некоторых случаях ее не замечают (тексты американских авторов), пытаются забыть (Ксенакис), обращаются к ней выборочно в своих целях (Штокхаузен о Дебюсси, Булез о Веберне и Стравинском и так далее). Но в иных случаях ту музыку, которая, казалось бы, должна остаться за бортом корабля современности, — любят и ценят (Циммерман, Пуссёр<sup>5</sup>)! В этом смысле всех превзошли итальянцы, поскольку такого ярко выраженного остроумного сочетания авангардного музыкального мышления с национальным менталитетом, частью которого является почтение к традиции, нет ни у кого. Например, интервью Луиджи Ноно пестрит именами Ландини, Монтеверди, Габриели, Фрескобальди; Ноно вспоминает занятия со своим наставником Бруно Мадерной, который показывал, как тот или иной формальный прием уходит корнями в древность: к Машо, Данстейблу, Жоскену; «мы последовательно сопоставляли Веберна с Шубертом, Шуманом, Вольфом, Хенриком Изаком и Гайдном» (с. 258). Можно, оказывается, искать новый звуковой мир<sup>6</sup>, но при этом помнить, что поиски были и до тебя, — думается, это неплохой урок, которому учит хрестоматия.

«...Существует занятная история о человеке, 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 <...> отказывается от ответственности, если останавливает свой 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» (Лучано Беріо; с. 200). Бесспорно, что факт создания коллективного портрета композиторов второй половины XX века, предпринятый составителями, побуждает читателя именно к этому.

<sup>5</sup> «Вопрос наследия» — это заглавие, казалось бы, надо перенести из статьи Булеза, где оно ни о чем не говорит, в текст Пуссёра, ностальгически указывающего на тонально-функциональную систему как на нечто находящееся на той же глубине, что и «главные ценности всей музыки» (с. 164).

<sup>6</sup> Ноно впечатляющим образом находит (не)классические образцы для своих поисков новой природы (эти поиски обращаются к области слуха: на человеческом слухе он хочет играть, как на инструменте, используя возможности всех пространственных, тембровых, динамических нюансов). Говоря о своей идее раскрывающегося пространства, он приводит в пример начало Первой симфонии Малера, трактуя его как пространственно-акустическую структуру: «Здесь не просто начало, здесь ощущается дыхание некоей бесконечной долины» (с. 275).