

# Политический жаргон новой музыки



*Ханс Ульрих Обрист. Краткая история новой музыки / Пер. с англ. С. Кузнецовой. М.: Ad Marginem, 2015. — 280 с.*

Книга «Краткая история новой музыки» куратора и арт-критика Ханса Ульриха Обриста, как и вышедшая тремя годами ранее на русском языке «Краткая история кураторства»<sup>1</sup>, состоит из устных бесед автора с композиторами, сформировавшими облик современной музыки. Как и ее предшественница, «Краткая история новой музыки» продолжает своеобразную траекторию мысли Обриста о положении искусства в современном мире, в данном случае затрагивая область технологических и интеллектуальных новшеств музыкального авангарда XX века в аспекте соотношения музыки и других искусств, а также науки. Задача подборки интервью, как пишет во введении Лионель Бовье, заключается в том, чтобы сделать эту совокупность разговоров чем-то большим, нежели простая сумма частей. Книга представляет собой тщательно задокументированную историю ключевых событий, изменивших звучание современной музыки в широком спектре от электроакустической музыки, алеаторики и конкретной музыки до минимализма, эмбиента и тропикализма, — историю, рассказанную самими ее создателями. Однако это не просто нейтральный набор заархивированных фактов из истории музыки в привлекательной упаковке — серия интервью помещена в определенные рамки, которые и формируют единый, программный текст, обладающий отчетливо политическим звучанием: записанная история новой музыки одновременно увеличивает и количество посланий, и количество их адресатов,

1. *Обрист Х. У. Краткая история кураторства / Пер. с англ. А. Зайцевой. М.: Ad Marginem, 2012.*

распространяя знание о новейших музыкальных формах западной музыки 1950–1980-х годов.

Примечательно уже то, что для прояснения вопроса о сути новой музыки Обрист обращается не к музыковедам, историкам и теоретикам музыки, а к самим композиторам. Это в известной степени противоречит скептическому высказыванию Фрэнка Заппы, отождествившему разговоры о музыке с танцами об архитектуре и отказавшему в легитимном статусе всякому дискурсу о музыке вне самой музыки. Как покажет дальнейшее рассмотрение узловых пунктов данной книги, Обрист имплицитно наделяет композиторов статусом публичных интеллектуалов, поэтому их высказывания автоматически приобретают вес. Тем самым снимается вопрос, насколько вообще важно то, что говорят композиторы помимо своей музыки. Кто лучше самих композиторов знает, что они делают и что хотят сказать в своей музыке? Такова отправная точка данной книги. Вкупе с просветительским эгалитаризмом, открывающим доступ к знанию новой музыки, этот жест легитимации высказываний композиторов приобретает политический характер: взяв на себя роль путеводителя по достижениям современной музыки, Обрист невольно наделяет ее авторов ролью социальных лидеров, предлагающих сообществу свои утопические политические проекты. Однако, прежде чем переходить к радикальным выводам, обратимся к тексту.

Для начала несколько слов о языке и структуре книги. Отметим доступность и ясность языка: все упоминания музыкально-теоретических тонкостей, персоналий, имеющих отношение к миру музыки и искусства, а также всевозможных институций снабжены подробными сносками, бережно и доходчиво передающими неискушенному читателю все важные сведения. Каждое интервью предваряется краткой биографической справкой, в которой дается очерк жизни и творчества интервьюируемого. Все интервью сгруппированы и распределены по следующим рубрикам:

1. *Композиторы-авангардисты*: Карлхайнц Штокхаузен, Эллиотт Картер, Пьер Булез.
2. *Рождение электроакустической музыки*: Янис Ксенакис, Роберт Эшли, Франсуа Бейль, Полина Оливерос, Петр Зиновьев.
3. *Минимализм и флюксус*: Терри Райли, Тони Конрад, Стив Райх, Йоко Оно, Фил Ниблок.
4. *Современные мастера*: Брайан Ино, Арто Линдсей, *Kraftwerk*, Каэтану Велозу.

Таким образом, читателю предлагается определенная экспозиция истории музыки XX века в ее развитии от авангардистов — родоначальников нового музыкального языка — до наших современников, унаследовавших и переосмысляющих эстетические и технические инновации отцов-основателей новой музыки, теперь уже в контексте популярной культуры. Так, здесь предлагается сценарий последовательной апроприации популярной музыкой возникших в прошлом веке приемов, радикально переопределивших границы музыкального. Далее мы попробуем показать, как такая систематизация может отражать логику коммодификации имматериального, которую и утверждает в правах проект истории музыки «для чайников».

Под одной обложкой собраны очень разные, порой противоречащие друг другу точки зрения на ключевые проблемы музыки в XX веке; более того, стиль ведения беседы меняется от одной персоналии к другой. Поэтому в рамках данного обзора мы разделим вопросы, задаваемые Обристом, на три группы и рассмотрим каждую из них по отдельности. Начнем с вопросов о влиянии науки и технологий на музыкальное творчество, после этого перейдем к проблеме статуса партитуры в контексте положения исполнителя и интерпретатора; наконец, последняя важная группа вопросов затрагивает политические горизонты новой музыки: прогрессивный композитор должен обладать своей утопией, средством реализации которой оказывается его музыка.

## **1. Техногенез и креативность: свобода vs зависимость**

Первый тип вопросов касается взаимоотношений между музыкой и научным прогрессом: как технологии (компьютеры, синтезаторы, магнитные ленты) оказывают влияние на процесс производства музыки? Насколько соизмеримую альтернативу они могут составить более конвенциональным способам музыкального творчества? Обристу интересуют: соотношение технического прогресса и креативности композитора; использование технических знаний в творчестве вплоть до возможности синтеза науки и искусства; статус студии как музыкального инструмента, мастерской или лаборатории в условиях постстудийной практики; поиски неожиданных способов использования техники; расположение границы между композитором и изобретателем; цифровая революция и возникновение музыкального программного обеспечения. Иными словами, возможна ли синхрония эволюции техники и разви-

тия музыкальных форм? Здесь важно отметить зачастую упускаемый из виду политэкономический аспект музыки как способа производства нематериального, который особенно подчеркивает Жак Аттали: производство новой музыки зачастую оказывается примером инверсии отношений композитора и машины, когда первый становится придатком технических средств, наблюдателем неконтролируемого процесса генерации звуков<sup>2</sup>.

В интервью с Зиновьевым техника и утопия соединяются водно в его наброске дальнейшей эволюции электронной музыки. Благодаря развитию технологии нейроинтерфейсов музыкальное творчество перестанет быть некоммуницируемым, приватным действием, поскольку создание музыки уже не будет предполагать обладания какими-либо теоретическими знаниями: будущее написания музыки — в непосредственном взаимодействии мозга и звука. Дальние перспективы развития электронной музыки кроются в симбиозе человека и техники, в отказе от систем, управляемых вручную. Симбиоз позволит достичь полноценного управления звуком, которого у нас до сих пор нет (144). Человеко-машинное взаимодействие будущего преобразует синтезатор, который станет «Wi-Fi-соединением» между мозгом и компьютером (145). В то же время ускоренная эволюция техники сыграла злую шутку с композиторами: по мнению Булеза, пролиферация технических возможностей, с одной стороны, упростила процесс получения результата, с другой же — крайне ограничила возможности создать что-то новое. Композитор не стал изобретателем благодаря технике. Скорее, несоизмеримость технологической сложности и простоты употребления утвердили роль композитора как такового (60). Композитор остается один на один с собственной креативностью, поскольку техника упростила сам процесс генерации звука, но не отменила способности к творчеству. Здесь сохраняется риск возникновения примата знания и техники над человеком, вновь инспирированный политической экономией: музыкальное производство попадает в зависимость от спектральных возможностей создающей звук техники, эволюционирующей согласно собственным законам, не до конца понятным человеком. Творчество оказывается пассивным наблюдением и фиксацией технических возможностей, а не использованием технического медиума в работе со звуковой материей. Так, знаменитое высказывание участников группы *Kraftwerk* о том, что их музыкальным инструментом является студия (257), знаменует этот

2. Подробнее см.: *Attali J. Noise: The Political Economy of Music*. 10th ed. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2009. P. 115.

аспект технологической зависимости, зачастую нивелирующей автономию автора. Данный факт иллюстрирует политэкономическую ситуацию, при которой имеет место не организация способа производства, но попытки регулирования автономного процесса техногенеза, и притом не всегда удачные. Таким образом, музыка попадает в ловушку технического развития, когда креативные способности автора оказываются в тисках технических средств. Отсюда можно сделать как марксистские, так и симондоновские выводы относительно эмансипации человека и/или эмансипации техники, но Обристу удовлетворяется компромиссным оптимистичным сценарием человеко-машинного симбиоза, когда музыка становится продуктом взаимодействия мозга и компьютера. Сама постановка вопроса не предполагает возможности, провозглашенной Джоном Кейджем: из двух медиумов — человека и техники — выбрать третий, звук как таковой, который и достигнет эмансипации. Далее мы увидим, что партитура, легитимность которой была подорвана стратегиями новой музыки, также является особым рода техникой, устанавливающей дисциплинарные границы музыкальному творчеству. Поэтому следующей категорией вопросов Обриста, к которым мы перейдем, будет группа вопросов о партитуре и ее интерпретации.

## **2. Партитуры, инструкции, интерпретации: от чтения к перформансу и обратно**

В серии вопросов о партитуре как системе нотации Обриста интересует как необходимость ее для сохранения произведения «в веках», так и провозглашаемая некоторыми необходимостью в отказе от нее как от рисунка, неспособного передать текстурные, тембральные характеристики звука. Его вопросы касаются также соотношения нотной записи и исполнительской интерпретации в диапазоне от предельно точного соответствия (в концепции «партитуры партитуры» и в закрытых партитурах у Штокхаузена и Булеза) до идеи «открытых» и графических партитур (инструкций у Эшли и Оно), которые можно прочесть и проинтерпретировать как угодно, создав зазор неопределенности между задумкой произведения в воображении композитора и звучанием его интерпретации музыкантом.

К вышеупомянутому тезису Кейджа об эмансипации ближе всего оказался Бейль, обосновывая свой отказ от нотации как принцип конкретной музыки: музыка создается своими руками из «нематериальной субстанции», это «автоматическое письмо, жесты тела, воплощенные в идеи». По мнению Бейля, транскрипция звукового массива в партитурах редуцирует исходное жизненное богатство му-

зыки; нотный схематизм просто не способен быть реальной трансляцией непосредственной работы со звуком, ставшей доступной благодаря развитию техники звукозаписи. Общение с Пьером Шеффером привело Бейля к мысли о том, что композитор конкретной музыки работает со временем, сгущенным в пространство, потому его труд больше напоминает работу художника с холстом (96–97). Уподобление музыки живописи или скульптуре совсем не случайно, поскольку последние провозглашают необязательность наброска, рисунка, служащего моделью для итогового произведения: в случае новой музыки партитура оказывается необязательным черновиком. Утверждается приоритет перформативности над чтением: музыку не читают, ее играют, говорит Эшли (89–90), потому партитуры можно свести к простым инструкциям для исполнителей. Райли предлагает вариант выдвижения на передний план «устной традиции»: нотная запись не способна передать замысел, поскольку композиция варьирует в зависимости от временного цикла и от того, в каком моменте этого цикла находится сам исполнитель. Графически невозможно передать музыку, которая ставит своей целью развертывание текстурной Вселенной из одной-единственной ноты (159). Замысел знаменитой *In C* (1964 год) заключается в предоставлении максимально возможной свободы исполнителю, который может самостоятельно принимать композиционные решения, импровизируя и варьируя произведение от исполнения к исполнению, без указаний дирижера. Пространство интерпретации предельно расширяется, и единственными рамками для исполнителя остаются базовые «модули» произведения, задающие его основу (154–155).

Проблема отношения к партитуре как системе фиксации музыки, дающей указания к исполнению, была доведена до абсурда Конрадом в его пьесе *This Piece is Its Name* (1961 год). Это пример произведения, которое не нуждается ни в исполнении, ни в правилах, которые руководили бы им. Как считает Конрад, этой пьесой он открыл «тавтологическое пространство», которое освободило произведение от зависимости от исполнителя и его интерпретации, сделав его абсолютно самодостаточным. Такая «очистка» произведения от внешних ему параметров (не только от нотной записи, но и от владения музыкальными инструментами) позволяет ему обрести полную автономию (174).

В то же самое время не стоит забывать, что раскрепощающим тенденциям открытых партитур и инструкций, девизом которых может стать знаменитое *anything goes* Пола Фейерабенда, соответствует не менее распространенная тенденция предельного усложнения музыкального синтаксиса, фиксируемого в закрытой партитуре. Так,

Штокхаузен и Булез указывают на то, что партитура должна предельно точно отображать замысел автора, и исполнение оказывается следованием четким правилам. Партитура — то, что читают и чему следуют при исполнении. Такие интенции не могут не сопоставляться с поисками универсального языка. Между тем такое «закрепощение» музыкального языка ведет не только к нивелированию роли исполнителя, но и к упразднению соучастия слушателя; учреждаются авторитаризм партитуры и тирания дирижера, избавление от социальной и художественной роли которых сформировало творческую стратегию Конрада (185). Можно согласиться с Аттали, который, вторя Кейджу, указывает на то, что предельное усложнение систем правил музыкального синтаксиса в партитуре ведет к тому, что разница между гипертрофированной комплексностью правил и полным отсутствием правил как таковых стирается. Тотальный контроль композитора над звучанием произведения ведет к сверхинтеллектуализации музыки, производимой в условиях постоянного пересмотра системы дешифровки собственных знаков. Перманентное переизобретение кодов и отказ от самой возможности стабилизации системы передачи кодированного сообщения ведет к тому, что музыка, не нуждающаяся в отклике слушателей и не требующая самостоятельной инициативы исполнителя, вступает в консонанс с идеологией прогресса: утверждается самоценность техники нотации, уничтожающей ценность музыкальной коммуникации.

### **3. Композиторы-интеллектуалы? Утопия, религия и политика новой музыки**

Третья группа вопросов, которые Обрист задает композиторам, — это вопросы о нереализованных проектах, глобальных задумках и планах, от воплощения которых авторам пришлось отказаться в силу каких-либо причин. Речь идет об утопиях. Сам факт того, что Обрист столь навязчиво стремится приписать, если не навязать, утопические планы композиторам, выглядит подозрительно. Складывается впечатление, будто им движет интенция вписать творческую активность странных и чудаковатых музыкантов в рамки линейного историко-музыкального повествования. Ориентир здесь очевиден: речь идет о вагнеровском *Gesamtkunstwerk*, который интегрировал бы все искусства в грандиозном светопреставлении. Здесь же маячат контуры скрябинского эсхатологического проекта, где синтез искусств во главе с музыкой остановит ход времени и преобразит все человечество. Разговоры об утопических задумках зачастую принимают пророческий тон, когда композиторы внезапно ока-

зываются пророками грандиозного будущего новой музыки. Особенно заметным это оказывается в интервью Штокхаузена, когда он говорит о масштабных проектах «октофонической» музыки, которая не только определяла бы архитектуру концертного зала, но и *принуждала* бы слушателей испытывать трепет от соприкосновения с законами и примордиальной красотой Вселенной через звук. Будущее несет в себе освобождение от диктата видимого, когда человек настроит свой слух и избавится от «визуального плена рекламы» (23–24). Возвышенный, религиозный тон, аналогичный взятому Штокхаузенем, берет и Бейль, когда принимается рассуждать об «Акусматике» — проекте, интегрирующем эстетику, политику и религию. Концепция «Акусматика» основана на вере в «слуховую мысль» (120–121), вере в то, что акусматическое (слуховое) восприятие в будущем может стать моделью для глобального перехода человечества к иному способу понимания мира. Пафосу призыва перейти к аудиальному мышлению не уступают суждения Оливерос: говоря о «глубоком слушании» — практике исследования пространственности музыки и звуков окружающей среды, — она предполагает, что мир стал бы лучше, если бы все жители Земли освоили эту технику (134).

Все эти призывы могли бы остаться только красивыми словами, если бы не обладали особой иллокутивной силой, проистекающей из настойчивости, с которой Обрист задает вопрос об утопии *каждому* из интервьюируемых. Если ты прогрессивный композитор, то ты *должен* обладать своей музыкальной утопией. Императивность и ригоризм предписания инструкций для современных композиторов отражаются в модальности принуждения, в которой эти композиторы говорят о слушателях: последние *принуждены* испытать трепет от соприкосновения с музыкой (Штокхаузен), *должны* научиться слуховому мышлению (Бейль), *обязаны* освоить глубокое слушание (Оливерос). Деонтология композиторской утопии пробивает брешь в стройной картине, которую стремится набросать Обрист: композиторы, которых он пытается представить интеллектуалами, забавным образом ускользают от интеллектуализации, при первом же поводе переходя к эзотерической тарбарщине. Тем самым, как кажется, осуществляется разрыв между интенцией Обриста — показать, как история музыки выстраивается на основе преемственности и развития интеллектуальной традиции, — и фактическими высказываниями самих композиторов, которые претендуют на роль пророков и мистиков<sup>3</sup>. Причем это

3. Подробнее см.: *De La Fuente E. Prophet and Priest, Ascetic and Mystic: Towards a Cultural Sociology of the Twentieth Century Composer // Philosophi-*

разрыв, привнесенный самим Обристом. И риторика Штокхаузена, цитирующего «Книгу Урантии», и риторика Оливерос, не скрывающей, что «глубокое слушание» многое почерпнуло у йоги и других восточных медитативных практик, — это не дискурс интеллектуала, а, скорее, захлебывающаяся речь эклектичного и восторженного нью-эйджа, не лишенного ориенталистских замашек. Одним из определений интеллектуала может послужить следующее: это тот, кто стремится «расколдовать» мир. Практически все персонажи книги Обриста, напротив, стремятся «заколдовать» его, окутав эфемерной имматериальной субстанцией собственного звука, эволюция которого только на первый взгляд поддается человеческому контролю. Исключительное положение композитора обеспечивается его социально-политической миссией по объединению человечества на основании поворота к аудиальному, которое, в свою очередь, в некотором смысле приобретает характеристики трансцендентного, божественного, — и рудименты теологического дискурса, в одичалой форме присутствующие в ответах Штокхаузена, Бейля или Оливерос, только подтверждают это.

Итак, подведем итоги. Какую же картину истории музыки дает нам Обрист? В какой-то степени гиперболизировав предлагаемую в книге экспозицию развития экспериментов в области музыкальных форм, получим следующее. Исторический генезис новой музыки привел ее от попыток радикального переопределения границ музыкального языка к грандиозным политическим утопиям, в итоге оставив ее в бесконфликтном конвейерном воспроизводстве поп-продукта (в версиях Брайана Ино или *Kraftwerk*). Если приложить к предлагаемому Обристом наброску истории музыки политэкономический аппарат Аттали, то можно получить довольно радикальные выводы. Музыкальное производство в XX веке становится парадигмой зависимости композитора от технических средств. Пассивность тех, кто должен контролировать процесс музыкального производства, коррелирует с пассивностью слушателей, которые становятся безмолвными свидетелями развертывающейся стихии звука: политэкономические коннотации таковы, что техническая дегуманизация музыкального творчества в новой музыке приводит к отчуждению музыки от тех, кому она предназначалась, — отчуждению от слушателей. Недаром Штокхаузен пренебрежительно отзывается о слушателях, отказываясь «вдаваться в психологию» (31). Восприятие индивидуального слушателя становится иррелевант-

ным произведению, которое способно к полнокровному и самодостаточному существованию в записи или партитуре. Апроприации новшеств в музыкальном языке, предпринятой поп-группами (вроде *Kraftwerk*), соответствуют бюрократизация и институционализация музыкального экспериментаторства (достаточно вспомнить Булеза и созданный им *IRCAM* — Институт исследования и координации акустики и музыки). Постепенной коммодификации радикальных музыкальных новшеств соответствует трансформация отцов-основателей новой музыки в «живых классиков». Преобразование музыкального авангардизма в институт, а самих композиторов — в его функционеров приводит к тому, что последние осваивают властный тон и раздают политические оценки: вспомним рассуждения Булеза об экономических затруднениях при реализации его проектов, приправленные раздачей весьма резких ярлыков (68–70).

Дело остается за малым — недостаточно быть функционером, нужно стать тем, кто способен привнести в мир нечто радикально новое. Так политические амбиции просачиваются в утопические грезы о *Gesamtkunstwerk*. Именно здесь предприятие Обриста дает осечку: вместо того чтобы предложить стройную и привлекательную программу утопического преобразования общества, композиторы-«интеллектуалы» наперебой начинают сыпать раскавыченными цитатами из теософских скрижалей. Так набросок истории современной музыки «для чайников» прочерчивается через процесс преобразования музыкальных новшеств в привлекательный товар, а их авторов — в публичных интеллектуалов. Странность (чтобы не сказать антиинтеллектуальность) их рассуждений прощается благодаря их заслугам перед этой самой историей. Стоит ли игра свеч? Можно ли сказать, что попытка сделать композиторов публичными интеллектуалами потерпела поражение? Воздержавшись от окончательного ответа на этот вопрос, ограничимся одним замечанием: может быть, бесхитростные и даже прямодушные рассуждения Кейджа о собственном дилетантизме и о том, что искусство должно быть ненамеренным<sup>4</sup>, выглядят выигрышнее на фоне претензий на интеллектуализм — заметим, претензий, возложенных на композиторов тем, кто задавал им вопросы, ставя им идеологические ограничения.

*Максим Мирошниченко*

4. Подробнее см.: *Костелянец Р.* Разговоры с Кейджем / Пер. с англ. Г. Шульги. М.: Ad Marginem, 2015.