

LII Чтения гуманитарного семинара

с участием музыковеда, Dr. art, профессора Рижской Академии педагогики
и управления высшим образованием Бориса Аврамца,
редактора программы “Классика” на Радио-3 Маруты Рубезе,
докторанта РГГУ Алексея Романова на тему:

Модернизм и постмодернизм в музыке второй половины XX века

Алексей Романов: Господа, мы начинаем LII Чтения. У нас сегодня первый из трех семинаров, посвященный современной музыке. С Борисом Аврамцом мы уже были знакомы по предыдущим семинарам в прошлом году. Их было четыре. Сегодня первый семинар по современной музыке. Тему вы видели. Она вывешена на сайте и на сайте же материалы к сегодняшним Чтениям. Работаем мы следующим образом. Как всегда первая половина — это изложение материала Бориса Александровича и Мариты Рубезе, музыколога с радио Klasika. Я полагаю, все прекрасно знают эту радиостанцию. После перерыва обычно у нас докладчики отвечают на вопросы аудитории, но поскольку сегодня нам кроме речи выступающего еще предстоит прослушать и фонограммы, а это займет время, потому посмотрим, что у нас будет со временем во второй части и будем исходя из этого сообразовываться.

Будучи историком философии, позволю себе некоторое историко-философское введение в проблематику современной музыки. Дело в том, что музыка существенно отличается от всех других видов искусства. У музыки судьба совершенно иная. А именно в том отношении, что музыка в Античности и для последующей европейской культуры возникает как философская дисциплина, то есть музыкальная практика это одновременно практика философская — ни у одного искусства такого соединения вы не найдете. Более того, музыка как философская подготовка входит в перечень дисциплин квадривия. Я надеюсь, вы понимаете, что такое квадривий, перечислять эти дисциплины я не буду. И вплоть до XVIII века эта университетская программа по философской и богословской подготовке сохраняется в Европе. Вот что такое, господа, музыка. То есть это способ познания, способ мышления, точно такой же, как и вербальный, как и словесный. А что познает

человек? Он познает, говоря языком архаическим, свою душу и космические законы вселенной, не больше и не меньше. Музыка как философская дисциплина претерпела серьезные изменения только с XVIII и по XIX век — в этот период мы не найдем музыкантов и философов в одном лице. Если я ошибаюсь, то музыковеды меня поправят, я с удовольствием эту поправку выслушаю. Однако именно в модернизме музыка и философия вновь соединяются — философ и практикующий музыкант. Я могу назвать много имен от Скрябина до Штокгаузена... какая философия, это уже другое дело, но тем не менее композитор чувствует необходимость вернуться к музыке как к методу познания, как к способу мышления. И вот модернизм... кстати, очень содержательная статья вывешена на сайте, которая говорит об интересных перипетиях в истории этого термина и этого музыкального явления, модернизма и постмодернизма, там эти перипетии достаточно ясно и четко формулируются.

Еще для понимания этого явления важно, что в период модернизма и в живописи возникает философия, чего вплоть до Ренессанса, если смотреть назад, мы ничего такого не найдем. В Новое время живопись и музыка из философии исчезают и вновь становятся философскими только в модернизме. То есть звучание — это не развлечение, это не эстрада, разделяющая музыкальную практику на исполнителей-артистов и пассивных слушателей, как это было в XVIII—XIX веках. Это было нормально для периода романтизма и классицизма. В модернизме музыка — это уже лаборатория мыслителя, философа или исследователя, ученого, и слушая такую музыку, от нас требуется хорошая предварительная и самостоятельная подготовка. Это не развлечение вроде всем известной так называемой «попсы», отчасти сходное с ожидаемыми возбуждением и аффектом при слушании произведений романтического

и классицистического периода. Однако я на этом останавлиюсь, чтобы не наговорить глупостей, и передаю слово Борису Александровичу.

Борис Аврамец: Добрый день, рад вас видеть. Насчет извинений, это относится к аппаратуре. Дело в том, что у нас такая традиция, на Чтениях, посвященных музыке, организаторы, и я в том числе, мы стараемся делать так, чтобы не только были разговоры о музыке, но и звучала музыка сама. Вы хорошо помните, прежде, когда были музыканты. Но сегодня по ряду причин этого не получилось, и я захватил записи. Но чтобы записи звучали достаточно хорошо, нужна качественная аппаратура. Здесь из-за нестыковок организационных не получилось достать приличную акустику. Этот аппарат (указывает на CD-проигрыватель) не самый плохой, но это переносной аппарат, чтобы слушать поп-музыку, а то, что я намерен сегодня показать, это музыка очень сложная, сложная даже в акустическом плане. Даже осмелюсь утверждать, что здесь даже требования к аппаратуре более серьезные, чем если бы слушать даже шопеновские прелюдии, где ничего такого по звучанию невероятного нет. А сегодня, если вы читали тезисы, сегодня поговорим немножечко о таком направлении в современной музыке, как спектральная музыка. И даже само название — спектральная, оно сразу отсылает к акустике, к математике, к физике, это говоря о том, что там звучит, это выражается в невероятно тонких дифференцированных звучаниях. И чтобы звучало так, как надо, нужна соответствующая аппаратура. Я не обольщаюсь, если даже миницентр Hi Fi, это тоже далеко не то, что должно по-настоящему звучать, но это лучше, чем с этим аппаратом.

Еще, если говорить об изменениях, некоторое предупреждение: я знаю, что у большинства есть хорошая привычка перед семинарами заходить на интернет-страничку и читать не только тезисы, но и разные материалы. Алексей упомянул прекрасную статью, которую я решил вывесить на этом сайте. Я не знаю, как тут с авторскими правами, может быть не очень позволительно. Дело в том, что и статья «Модернизм», и статья «Постмодернизм», и статья «Спектральная музыка» по-английски, как вы заметили, я их взял из великолепнейшей, международной по сути лучшей на сегодняшний день в мире музыкальной энциклопедии. Энциклопедия опубликована на бумаге, по-английски и все ее содержание, причем содержание уже давно в электронном виде более обширное, чем в бумажном варианте, причем,

что напечатали в 2001 году, то и есть большого объема 29 больших томов по тысяче страниц мелким шрифтом большого формата. Время идет вперед, музыка развивается и исследования продолжают. И чем удобна эта форма, электронная, там регулярно можно пополнять, что нужно исправлять, что нужно добавлять, и пишутся даже новые статьи. Так что касается электронной версии, это, во-первых, платный ресурс, и просто войти, сидя у домашнего компьютера, на работе — не получится. Есть места в Риге, если есть желание, можно после перерыва, когда будет более свободная дискуссия, могу вам рассказать, где в Риге можно получить бесплатный доступ, легальный. Могу сразу назвать — это национальная библиотека, в частности, музыкальный отдел, в читальном зале, даже четыре компьютера, которые предназначены посетителям библиотеки, читателям. И там можно неограниченно и читать, цитировать, и пересылать материалы на свой электронный адрес, и дальше что можно делать? Читать, цитировать, распечатывать, но нельзя публиковать. Статья очень интересная, очень качественная. Не зря Алексей ее хвалил.

И еще, тезисы все прочитали? Список литературы, который тоже приложен, вы видели? Один из вопросов можно прокомментировать. Что касается материалов, которые вывешены, то тут нужно предупредить о том, что один из материалов, а именно: статья Яблонской с довольно длинным названием «Медитация...» и так далее появилась независимо от меня, не по моей инициативе. И статья эта — не самое лучшее, что можно рекомендовать. Поэтому заранее хочу предупредить: я за то, что написано, не отвечаю, более того, ко всему отношусь весьма критически, и еще лучше — вам бы эту статью лучше и не читать, потому что то, что там сказано, может сбить с толку. Там есть и ляпы, есть и неточности, и в музыкальной части опора не на самых лучших авторов. Эта статья будет убрана, мы согласовали с руководством семинара, никого смущать она не будет. Если кто успел ее скачать или распечатать, лучше ее не читать. Почему, это особый разговор, могу только сказать, что по ряду объективных и субъективных причин бывшее советское, а ныне российское музыкознание пребывает в довольно неважном состоянии. Там по-прежнему очень большая оторванность от того, что сделано и делается в мировой науке, там доморощенные концепции, сумбур и прочее, прочее. Я ничего не преувеличиваю, поверьте, что так оно и есть, поэтому, когда я составляю список литературы для студентов, я очень осторожно к этому отно-

шусь. И стараюсь ничего такого, где есть позитивные моменты и негативные, лучше вообще не давать, потому что человек начинающий, как он разберется, как он сможет отличить, что там толковое, а что бестолковое? Поэтому со статьей Яблонской дело обстоит именно так. Извините за затянувшееся вступление.

Теперь хочу перейти к сути темы. Когда мы с Сергеем, а инициатива принадлежит Сергею, говоря о прочтении музыки, обсуждали, что бы было интересно вам и как это делать, у меня постепенно возникло такое представление, что стоит поговорить о разных явлениях, разных вещах. В следующий раз, когда мы будем говорить о музыке, я надеюсь, удастся пригласить в Ригу прекрасного композитора из Москвы, даже могу назвать имя. Может кому-то оно известно, может, кому-то нет, есть такой композитор в Москве, Владимир Тарнопольский. Он профессор Московской консерватории, заведующий кафедрой композиции. Это очень важное обстоятельство, потому что традиционно, так сложилось десятилетиями, на кафедре композиции люди очень консервативны, а Тарнопольский не таков. По его инициативе возник и существует до сих пор центр музыки Московской консерватории. Он сделал много, чтобы ознакомить и музыкантов и не музыкантов с тем, что сегодня происходит в музыке. Человек очень эрудированный, контактный. Он человек очень занятой, но надеюсь его сюда пригласить.

Еще позже, я думаю, если ни у кого не будет возражений, мы хотим поговорить о том, что сейчас пишут наши композиторы, что происходит сейчас в латышской музыке, а происходят замечательные вещи. Можно сказать, что есть уже два поколения молодых композиторов, композиторов разнообразных, ярких, они абсолютно не страдают ни провинциализмом, ни комплексами неполноценности, которые в советской время зачастую были. И идея такая, чтобы поговорить об этом и пригласить музыкантов, чтобы здесь что-то прозвучало, и пригласим еще кого-то из молодого поколения композиторов.

А для того, чтобы вас в какой-то мере к этому подготовить, я уже давно понял, что надо начать с некоего введения. Вот сейчас это самое введение. Это с одной стороны. С другой стороны даже в теме есть такие важные термины как модернизм, постмодернизм; я не хочу, чтобы это смущало хотя бы часть здесь находящихся, поэтому мы можем все эластично здесь строить. Хотите, можем больше поговорить о весьма сложной проблематике, культурологической, в какой-то части философской, историко-куль-

турной. Хотите, больше можем говорить о музыке, а у меня на самом деле было намерение, и сейчас эта задача сохраняется, поговорить скорее о месте, которое музыка сейчас занимает в нашей жизни, и наоборот, о месте, которое мы занимаем в этой музыке. Потому что здесь, я глубоко убежден, масса проблем и сложностей.

И это особенно касается вот здесь живущих, и, увы, касается той части, которые живут и говорят по-русски. Вспомните, я как-то в одной дискуссии упомянул весьма печальный факт, причем это не только моя субъективная интерпретация, а это постоянно подтверждается тем, что я наблюдаю. В Риге весьма хорошая интенсивная музыкальная жизнь, то и дело проходят великолепнейшие концерты, зачастую выступают мастера международного мирового класса. И на этих концертах стало редкостью и даже начинаешь удивляться, когда слышишь русскую речь. Зал полный, сейчас, в кризис особенно, люди очень охотно ходят на концерты и слушают очень сложные программы, но там чаще всего звучит латышская речь, очень часто шведская, немецкая, английская, но не русская. Вряд ли русские маскируются и говорят по-шведски, когда приходят на симфонические концерты, я сомневаюсь. И это не случайное стечение обстоятельств, это отражение весьма глубоких тенденций, именно об этом я хотел говорить сегодня. Причем не для того, чтобы стыдить, даже вот об этом я написал в тезисах, есть расхожее мнение, что настоящая подлинная музыка уже кончилась, если говорить о творчестве, о создании новой музыки.

Для некоторых людей, настоящих любителей музыки, настоящая музыка кончилась Рахманиновым, для кого-то на Мессiane, но факт этот совершенно очевиден и бесспорен, увы. Современные люди, особенно люди культурные, люди активные, живущие здесь у нас, живущие на всем постсоветском пространстве, они, сами того не замечая, оказались в большой изоляции от изрядной части современной музыки, от того, что называют музыкой серьезной, классической. Все эти дефиниции не точны, ненаучны, естественно, но чтобы было понятнее, речь идет не о джазе, а о музыке другого рода, которую и создают, и исполняют специально обученные профессионалы.

Раньше в прежние эпохи не было особенно больших проблем, и всегда находились люди, непрофессиональные музыканты, которые могли эту музыку не просто воспринимать, они ее искали, они в ней нуждались, они не могли даже помыслить, как можно жить без того, чтобы регулярно эту музыку не слушать. Да, конечно,

раньше в прошлом этими людьми были аристократы. И эта музыка, о которой идет речь, она по сути своей явление элитарное. Сейчас вряд ли мы начнем дискуссию о том, хорошо это или плохо, мнение и отношение к этому феномену менялись. Были времена, когда про элитарность говорили, что это очень хорошо, потом были времена, особенно в советские годы, когда элитарность было бранное слово. Сейчас после постмодернизма вообще ничего непонятно. С одной стороны очень хорошо, каждый может верить в то, что ему нравится и никаких претензий, то есть плюрализм в кубе. Но тем не менее, и с этим приходится считаться, что прикосновение к настоящему, подлинному, к глубокой, серьезной музыке, оно все-таки предполагает некоторую подготовку — раз, и потом главное акт слушания, восприятия, он всегда так или иначе серьезно сопряжен с серьезной внутренней работой. А мы знаем, что современная жизнь, современное общество так ориентирует людей, чтобы они усилий употребляли меньше, все тебе в готовом виде присылается, попадает, даже жевать не надо. А с этой музыкой так не произойдет. Это с одной стороны общие причины.

Но было бы наивно полагать, что так обстоят дела везде. Как ни странно, эту современную академическую, серьезную музыку очень охотно слушают очень многие люди и в Швеции, и в Финляндии, и в Германии, и даже в Штатах, к большой неожиданности, потому что европейцы по инерции привыкли считать, что Америка — страна почти бескультурная. Да, богатая, активная, люди предприимчивые, сумели создать супермощную индустрию музыкальной культуры, а вот самой музыкальной культуры у них нет. Все обстоит не так, а совсем наоборот: там очень серьезные, большие слои общества, это не просто люди, которые приобщены к культуре — они ею живут, они эту музыку благополучно слушают в концертах, и сегодня благодаря интернету можно многое чего услышать... даже у нас в Риге, даже не выходя из дома.

Так же точно в музыке можно через интернет найти программу нашего радио Klasika, можно слушать в живом режиме, а не в архивированной записи замечательную нью-йоркскую радиостанцию классической музыки. У них две программы одновременно звучат в эфире, звучат параллельно. Вот в одной из этих программ они постоянно передают музыку, созданную буквально за последние лет тридцать, хотя не только.

У них есть замечательная музыка за последние 500 лет, то был ренессанс, то барокко, то

ранний классицизм, но в основном вот... с пылу с жару — свеженькая музыка.

Теперь говоря о причинах такого печального явления, когда люди оказываются как бы в чем-то без музыки определенного качества, определенного рода... Это можно по-разному трактовать. Можно трагически переживать, что музыка нас покинула, куда-то ушла, улетела, и больше ее нет. Можно по-другому трактовать: а может мы сами то ли за ней не поспеваем и отстали, то ли пошли в другом направлении? Но, увы, это так, это факт. И для начала я хотел бы обратить ваше внимание на то, о чем бы я хотел, в принципе... в тезисах написано тоже...

Прежде, в прежние эпохи все было абсолютно иначе, даже 100 лет назад. Любой уважающий себя член общества, а как вы знаете, к обществу принадлежали далеко не все, само собой — адвокат, само собой — предприниматель... но даже лавочник не стал бы себя уважать, если бы не покупал себе билеты в оперу, а еще лучше абонемент в оперу. Любой гимназический учитель не мог себе представить, что на очередной вечеринке, а если на бал пошел, то тем более, он не будет в состоянии что-то сказать по поводу последней симфонии Чайковского, о которой пишут все газеты. Это была пища для разговора, это было то же самое, как спектакли театральные или рассказы Чехова или романы Бальзака. Музыка — необходимая, составная часть культурного обихода.

К чему по существу это приводило? — в общем-то к лицемерию. Человек эту музыку терпеть не может, по крайней мере не получает от нее никакого удовольствия, а ему надо быть как все и поэтому он ходит регулярно в те же симфонические собрания и на все оперные премьеры. Так, кстати, во многом сегодня устроена жизнь в Штатах. В Соединенных Штатах Америки давно добились такого состояния, что уже более 30 лет существует и действует симфонических оркестров больше, чем во всем мире вместе взятых, включая Голландию, Германию, Францию и так далее. Причем американцы настолько прагматичны и трезвы — не принято, чтобы оркестр играл в пустом зале, — артисты играют в полных залах. Попробуйте так сами подумать, откуда берутся все эти люди, которые ходят на концерты? Там целый ряд причин: воспитание, традиции, статус. Если человек начинает заниматься бизнесом и у него идут хорошо дела, его не будут всерьез воспринимать, когда он хочет подниматься по этой лесенке и попадать в более высокие слои, если он не ходит на концерты, если он не занимается благотворительностью — так до сих пор

устроена их жизнь. И, конечно же, так уже давно сложилось. И незачем впадать в такую крайность и считать, что все там так замечательно и прекрасно. Часть посетителей концертов не такие уж страстные любители музыки. Но с другой стороны, что все-таки происходит? Регулярно ходя на концерт, они привыкают к этой музыке, и что-то постепенно начинает для них открываться. А учитывая тот факт, что многие ходят семьями... Если они детишек берут с собой, дети гораздо дальше могут продвигаться.

Так что, возвращаясь к тому, как обстоят дела с музыкой современной, я хочу сказать, что все, о чем здесь пойдет речь, будь то имена, будь то произведения — это все реально звучит, реально слушается, появляется на дисках, об этом пишут критики, причем не только в узко специальных академических изданиях, но и в серьезных газетах, журналах. А сегодня эта музыка очень активно обсуждается на интернет-форумах, и будет неверно полагать, что если нам так кажется, так, как мы привыкли, то такова сейчас и ситуация в целом. Отнюдь. По ряду параметров ситуация у нас особенная, и особенная скорее со знаком минус. Тем более, что... я уже говорил сегодня, на концерты в Риге со сложной музыкой ходят и ходят очень охотно. Один только факт, хотя в принципе надо говорить о концептуальных вещах, но факт совершенно из реальной жизни: совсем недавно в середине января в Большой гильдии состоялся ставший уже традиционным ежегодный концерт симфонической музыки композиторов Латвии.

Первый концерт сделали в опере. сейчас из-за кризиса, из-за большой цены аренды, сделали в Большой гильдии. Концерт очень сложный и правда — затратный, длинная программа, а разучить новое сочинение — это особая работа, отнимает много времени, и правильно решили организаторы — пригласили несколько коллективов, все симфонические оркестры, что есть в Латвии, а их три профессиональных, все играли в тот вечер, и национальный, и оперный, и Лиепайский оркестр, и еще *Simfonietta Riga*. Программа была действительно достаточно сложная, там были даже две премьеры. Зал был практически полон, а в тот же самый вечер, это была суббота, в *Forum Sinema* сразу в двух залах шла прямая трансляция... не новой музыки м оперы «Кармен», из Метрополитен Опера, из Нью-Йорка. Почему полный зал? — причем билеты безумно дорогие, почти 15 лат билет стоит, — потому что там в главной роли наша певица — Элина Гаранча. Там этот фактор тоже сыграл свою роль, патриотизм, но тем не менее

два зала полных в тот вечер, один из них очень большой, почти 800 мест. Но столько было желающих, что потом уже сделали повтор, уже в записи, в воскресенье, два зала тоже были проданы за две недели, и еще в понедельник два раза.

Я просто напоминаю, чтобы было более понятно, что люди у нас отнюдь не вне музыки находятся и музыка им нужна. Ведь нашлось достаточно много людей, чтобы пришли на большой концерт в таком огромном количестве. И вот еще один важный факт — совсем недавно в новом концертном зале, в котором, помните, я однажды упомянул — около рынка Центрального, почти на берегу Даугавы, один из этих лабазов, складских больших зданий крепкого кирпича, там 1 октября открылся для публики концертный зал новый, по-латышски называется *Spiķeris*. И там на днях был потрясающе качественный концерт — пела вокальная группа радиохора — голос плюс электроника. Там звучали сочинения и зарубежных композиторов, и две премьеры — сочинения наших композиторов. Причем одно из сочинений будет хитом, его будут исполнять во всем мире, композитора зовут Эрик Эшенвальдс. И естественно, что те, кто регулярно ходит на концерты, уже более-менее знают... мест там не очень много, но было битком — 250-300 человек. По-моему, я там встретил двоих русскоговорящих. Я полагаю, что статистика удручающая, если вспомнить, что до сих пор в Риге русских больше половины, раньше было 2/3. Но это все для затравки.

Теперь немножечко о том, о чем необходимо сказать очень определенно, и Алексей уже частично сказал. То, что произошло на протяжении XX века с музыкой, это очень серьезное событие. Результатов много. Один из результатов заключается в том, что сегодня музыка... не скажу, что полностью музыка раздроблена, но очень разная и разнообразная. Прежде такого не было, вот если мы говорим о западной культуре, о европейской музыке, причем музыки сложной и по выделке, и по смыслу, и по содержанию.

Прежде все было во многом гораздо и гораздо проще. Менялись эпохи, менялись принципы музыкального языка, менялось музыкальное мышление, менялись вкусы. Но если возьмем каждую эпоху в отдельности, там все было более-менее просто и понятно. Вот так называемое барокко, правда, тогда так никто не называл это время, а это вторая половина XVII века. Музыка разнообразная, яркая, сложная, но глубинные принципы устройства этой музыки едины, те же самые. Эпоха романтической музыки — то

же самое. А в XX веке, особенно во II половине XX века даже близко к этому нет. Сосуществуют разные системы музыкального мышления, разные системы принципов музыкального языка как разные музыкальные миры.

Большая часть профессиональных музыкантов в состоянии перемещаться между этими мирами. Более того, все мы, любой, даже совершенно неискушенный слушатель, все равно умеет какие-то кнопки нажимать и то услышит джаз, то услышит рок-группу, то услышит рэпера, и у него реакция более-менее адекватная, хотя это разные по устройству типы музыки. А потом если вдруг услышит «Щелкунчика» Чайковского или Баха органную прелюдию, тоже все правильно происходит. Одно дело, если мы говорим о разных сферах музыки, родах музыки, эпохе, другое дело, если говорим о чем-то как бы едином и как бы единообразном, единообразной серьезной академической музыке.

Так вот сегодня ситуация такова, что тут уже одного единства нет и сосуществуют абсолютно разные по сути типы музыки. Тут можно говорить, и так и говорят, что идет развитие в разных направлениях. Почему я об этом рассказываю? Да потому, что... и к тому же всего этого очень много, и к тому же, что для многих является совершенно не очевидной вещью, в каждом из этих направлений мы можем найти истинные шедевры. И там работают выдающиеся мастера, а может быть даже их в свое время будут называть великими мастерами.

И еще один посыл изначальный, как введение... Когда проходят занятия Чтений, этот посыл заключается в том, я хочу поспешить поделиться такой радостной новостью, что музыка не только не умерла, но что по-прежнему создается великая музыка. И что и в XX веке, и даже недавно ушедшие, и даже сейчас живут наши современники, есть великие композиторы, которых абсолютно без всяких проблем можем называть рядом с величайшими композиторами прошлого. Мы не в Италии, слава Богу, в Италии меня стали бы забрасывать помидорами, потому что для музыкантов, для любителей музыки это уже нечто кощунственное вот такое сказать. Особенно учитывая, что для многих людей само понятие современная музыка ассоциируется с чем-то крайне неприятным, а тут такие заявления... Но вот поверьте мне, ситуация именно такая, ничего тут не преувеличиваю.

Понимаете, человеку, который жил когда-то в Советском Союзе, особенно трудно к этому привыкнуть, потому что это было частью идео-

логической обработки советского человека, когда постоянно говорили о непрекращающемся и все углубляющемся кризисе культуры на Западе, что все там ужасно, распадается, гниет — и тут вот такие утверждения. Но начнем с того, что часть замечательных композиторов жили в России или совсем недалеко от нас жили — Арво Пярт, всем известный автор, великолепный композитор. Он вырос недалеко от нас, стал композитором, живущим в Таллинне. Но все-таки большая часть этих имен, которые, как я полагаю, должен знать каждый культурный человек — это имена иностранцев.

Сейчас можем небольшой эксперимент провести, я назову несколько имен, и вот интересно, у скольких из вас возникнет хотя бы реакция узнавания. Итак, начнем. Джонатан Харви (J. Harvey), 1939 года рождения, можете поднять руку, кто знает этого английского композитора, слушал его музыку, в прошлом году у него был юбилей, 70 лет. Поразительный композитор, у меня есть с собой диск одной его композиции. Между прочим, Джонатан Харви был в Риге. В Риге был фестиваль «Арена», где половина программы была посвящена его сочинениям, это было полтора года назад, совсем недавно — феноменальный композитор.

Дальше, еще одно имя — Анри Дютийе (H. Dutilleux). Ну, здесь-то я ничего особенного не ожидаю, потому что большинство профессиональных музыкантов, с кем я лично знаком, этого имени не знают и не слышали — Анри Дютийе. Знаете, тут очень интересная вещь, я уже давно понял, что это не случайно. Есть такая плеяда композиторов, которые живут, живут и живут, умирать не собираются и продолжают писать феноменальную музыку. Анри Дютийе 1916 года рождения, посчитайте, сколько сейчас ему лет. У меня с собой есть диск с его музыкой. Естественно, эту музыку желательно слушать в живом исполнении, а не в записи, тем более не на таком аппарате. Поверьте мне, это великий композитор, без всяких преувеличений, без всяких скидок, наш современник.

Еще одно имя — Эллиотт Картер — великий американец. Тут вообще особенный случай. Он 1908 года рождения. Ему будет 102 года. Живет, пишет, путешествует. Они большие друзья еще с одним выдающимся музыкантом, который не только великий композитор, но и дирижер. Есть такой французский композитор Булез (P. Boulez), я думаю, вы слышали это имя. Булез его младше. Но они давно сдружились, а поскольку то у одного, то у другого были большие юбилеи, они стали друг друга поздравлять через океан. Я сегодня не принес его записи,

зато принес, это редкий очень случай, когда порусски что-то издано — сборник его статей. Это я его включил в список литературы. Обратите внимание, я пока произношу только живущих композиторов, хотя, увы, совсем недавно, буквально на протяжении нескольких лет ушли уже несколько великих мастеров.

Один из них, надеюсь, вы знаете его имя — итальянец, Лучано Берлио. Его музыка звучала в Риге неоднократно. Еще один — это грек, всю жизнь прожил в Париже и работал там. Кстати, он был тем, что говорил Алексей, и философом, и математиком, да еще и архитектором — Янис Ксенакис. Я называю тех, кто недавно умер, в ближайшие годы. Упомянувшийся Алексеем немец Карлхайнц Штокхаузен тоже совсем недавно умер, 1928 года он.

Еще один из недавно ушедших, композитор, с чьей музыки мы можем начать слушание, японский композитор Торо Такемицу. Причем о живущих труднее так категорически оценочные суждения формулировать. Скажем, про Харви далеко не все сразу согласятся, что — да, да, это великий мастер. Но что касается умерших, то тут вообще однозначно. Это уже как бы устоявшееся мнение. И Такемицу — великий композитор. И Берлио великий композитор. Штокхаузен великий композитор. Картер, хотя и живой, но уже давно в классиках ходит.

И вот подумайте, то, что я уже написал в тезисах... хоть однажды у вас была ситуация, где бы вы сталкивались с такими именами? У вас возникает хотя бы мимолетное ощущение внутренней неловкости: как же так, я живу, но имени никогда не знал, даже не слышал этой музыки? На самом деле мы давно уже к этому привыкли, и это свидетельствует об очень серьезных изменениях. Достаточно вспомнить, как это было 100-150 лет назад, когда любой образованный культурный интеллигент, просто человек общества не мог себе представить, что может быть по-иному. Как жить и не знать музыки Чайковского, или Верди, или Брамса? Может, кто-то знает из истории музыки — скажем, во II-й половине XIX века практически вся образованная Европа разделилась на два лагеря: пробрамсианцы и вагнерианцы. Невероятные баталии происходили, споры, обиды, оскорбления даже. Казалось бы, что там делить? Музыка-то на самом деле отличается, но все равно принадлежит к одному типу музыки. А сейчас даже никому в голову и не придет, что можно серьезно с кем-то спорить и кричать: мне Стив Райх больше нравится, чем Терри Райли и не навязыва мне своего Терри Райли! Вы знаете, кто такие Терри Райли и Стив Райх? Это величайшие американ-

ские композиторы-минималисты.

Так что первая задача — это как бы призвать вас немножечко на это обратить внимание. Как мы дошли до жизни такой, что можем жить вообще вне музыки, вне музыки определенного типа, конечно. Попса-то звучит, никуда она не денется. А вот что с этой музыкой? А можно и дальше об этом думать. А что, после всего этого можно продолжать себя считать человеком культурным и интеллигентным? Музыка с незапамятных времен, со времен Древней Греции была одним из фундаментальных принципов, на которых зиждилось не просто образование, но делание личности. Я глубоко убежден, что ни музыка не переродилась, ни она не потеряла своего значения. В результате мы страдаем, что музыки нет у нас и рядом с нами.

Но поскольку мы говорим уже долго, я предлагаю кое-что послушать. Времени мало, а я принес довольно много дисков, но мы всего не успеем. Я хочу поставить в качестве первого образца современной музыки сочинение японца, его зовут Тору Такемицу, родился в 1930 году, умер в 1996 году. Музыка, вы услышите, она очень красочная, очень тонкая и в принципе легко понимаемая, воспринимаемая по той простой причине, что он по велению сердца и потом сознательно очень в большой мере ориентировался на традиции французского музыкального импрессионизма, Дебюсси, Равеля, а потом даже и на более позднего французского великого мастера Оливье Мессиаана. И поэтому здесь никаких ужасов не будет. Причем здесь довольно интересная вещь — японец-то он японец, но обратился к европейской музыке, европейское музыкальное мышление знал в совершенстве. Сейчас посмотрите, как он блестяще оркеструет — симфонический оркестр... хотя потом с годами он стал все больше и больше интересоваться и своими национальными традициями, японской музыкой. У него есть несколько сочинений, где сочетание: европейский симфонический оркестр и некоторые японские инструменты, но это уже особая статья, особый рассказ. Здесь, условно говоря, западная музыка, но написана японцем. Сочинение не так уж давно написано, 1985 год, два названия дал он этому сочинению, по-английски: «Dream» и «Window». Dream — это как мечта и как сон, Window — это окно. Вот послушаем... А потом нам Маруте что-нибудь скажет, вот об этой музыке, (к Маруте Рубезе), хорошо?

(Звучит фонограмма Т. Такемицу Dream \ Window)

Вот краткий фрагмент... Еще раз хочу напомнить, что эта техника не позволяет нам услышать, как все на самом деле звучит... как

все обволакивается тончайшими звучаниями... здесь басов почти нету, сочных и глубоких, какие должны быть. Этот опус не очень длинный, он 8 или 9 минут. То, что мы сейчас слышим и что можно услышать в концерте — это соотношение примерно такое, какое у картины маслом и ее черно-белой репродукции. Теперь я слово предоставляю Маруте.

Марута Рубезе: Добрый день... Можно, я буду сидеть? Так я чувствую себя стабильнее. Потому что я вообще не лектор, ради Бога! Не помню, когда я так последний раз говорила в живой аудитории. Но представлять я ее должна, когда бываю у микрофона, а это довольно часто бывает. Но политика нашей радиостанции программы Klasika такая, что мы должны думать о слушателях и очень внимательно смотреть, что из современной музыки мы предлагаем, даже в программах, специально посвященных современной музыки. Это у нас по средам, в Риге на 103,7, звучит именно современная музыка.

Но что такое современная музыка? Это для нас начало XX века, потому что мы все-таки еще в этой же современности находимся, поскольку 1908 год считается тем моментом, когда можно говорить о большом перевороте в музыке, когда Арнольд Шенберг написал свой одиннадцатый опус для фортепиано, в котором он вообще не опирался на какую-либо тональность. Мы знаем, что тональность — как в школе нас учили, что есть до мажор, белые клавиши, ре мажор — два диеза и так далее. А Арнольду Шенбергу все это оказалось ненужным, и у него были, конечно, так же мыслящие коллеги, которые указывали на то, что это нормальное развитие музыки, музыка становится все сложнее и сложнее, и вот мы пришли к такому периоду, что тональность не нужна.

И вот с этого момента, с 1908 года, как принято считать, начался этот процесс, который даже по мысли этого философа привел все-таки к какому-то тупику. Я очень рада, что есть книжка Булеза на русском языке, а вот книга Алессандро Барико на латышском языке. Я не знаю, вышла ли на русском языке его книга, а на латышском есть его небольшие, красивые книжки. Каждое предложение как конфетка, очень легко читается, например его самая известная книга «Шелк». Алессандро Барико, он и философ, и писатель, он в этой книге, которая только что переведена на латышский язык, очень много пишет о модернизме и о том, на чем базируется вообще представление человека о музыке, как он ее слушает, и как мы оказались в ситуации, что нам приходится теперь

жаловаться, что современную музыку не хотят слушать и не ходят на ее концерты. Меня очень обрадовало одно предложение. Оно короткое, которое он цитирует. «С модернизмом так как джазом: если ты должен спрашивать, что это такое, ты никогда об этом не узнаешь». Это парадфраз Луи Армстронга, известного певца джазового и тромпетиста. Это меня всегда очень успокаивало, потому что тоже я в принципе не знаю, что такое модернизм. Я очень многое чего не знаю. И когда я закончила учиться, это были 70-е годы, у нас была конечно история современной музыки XX века, Паулс Дамбис, один из известных композиторов, нам тоже об этом рассказывал, познакомил с этим языком. В наше время, в 70-е годы, это было табу, и это было большим событием, что мы могли, комсомолцы, тогда в те 70-е поехать на фестиваль Варшавская осень и сами убедиться, что есть такая музыка, как у Джона Кейджа, американского композитора. Это было на ночном концерте. На сцене происходило что-то вроде хэппенинга, чем-то стучали, что-то сооружали, был там американский флаг, и все это считалось музыкой, мы в этом могли убедиться. И были еще такие преподаватели, принимающие экзамен... был такой анекдот, что на экзамене по современной музыке можно было педагогу перечислить имена футбольной команды, скажем, Бельгии, и вот за это он ставил пятерку. То есть никто ничего не знал. Это было очень недавно. И вы абсолютно можете не переживать, что вы не знаете авторов, там... Дютийе или Картера, все это придет со временем.

Мы живем, конечно, в эпоху информации. И эта информация, которую нам предлагают в интернете, как бы свидетельствует: ах, какие мы дураки, этого не знаем, того не знаем... Чем мы больше узнаем, тем мы больше будем знать, что мы ничего не знаем. И так оно и будет продолжаться. Но все-таки я тоже могу себя считать любителем современной музыки, но шла к этой музыке очень долгим путем. И это только один путь, про который Борис говорит, что нужно узнавать эту практику, нужно как-то подготовиться к слушанию современной музыки. Как ни парадоксально, но мне кажется, что это абсолютно не так. Современную музыку очень часто совершенно естественно принимают те, которые считают, что вообще ничего не знают о музыке, и тем это легче, потому что им не мешает эта традиция классической музыки, которую мы знаем и с пяти лет впитывали эти гармонии, тональности, каденции... и все это в современной музыке теперь разрушают. У нас конечно есть чувство сопротивления.

И еще я постаралась перевести то, что мне понравилось у Алессандро Барико, он тоже очень провокационные мысли высказывает насчет современной музыки. Он говорит так: «Современная музыка представляет собой некую искусственную реальность. Это организм в коме, жизнь которого поддерживается хорошо проверенными устройствами. Странно, что в мире, в котором уже давно властвуют торговые законы, такая вещь, как современная музыка, которую в коммерческом плане ожидал бы неминуемый провал, еще существует в гордой и самодовольной защищенности. Публика ее до сих пор не понимает, избегает и в лучшем случае терпит». И дальше он пишет об этом прорыве 1908 года, когда Арнольд Шенберг все это разрушил, и он поясняет, почему так музыка может воздействовать, потому что все-таки люди, слушая музыку, что-то в ней заранее предполагают. Это игра. Слушатель ждет — и музыка ему отвечает тем, что он ожидает, и всегда эти ожидания оправдываются. И музыка ему понятна. А если есть атональная музыка, в которой нет никакой системы, ему нечего ожидать, и тогда у него пропадает интерес к этой музыке. Потому что нет никаких строгих законов. Он даже думает, что тот юноша, который слушает U2 или что-то еще, он ничем не хуже того, кто слушает что-то другое, и я с ним абсолютно согласна, потому что музыка — это духовная пища. А мы же знаем, что мы такие разные. Есть души молодые, есть души старые, и каждая душа в этом мире эту духовную пищу, которую мы называем музыкой, ищет и находит, которая именно в этот момент этой душе нужна. И мне кажется, силой никого заставить слушать такую или другую музыку мы не должны.

Начну с того, что Тору Такемицу, например, аранжировал для гитары битловские мелодии, так что вам ясно, что это не такой уж авангардист. Он просто французский импрессионист и на этом языке говорит очень красочно. И музыка, хотя она очень интенсивна в тембровом значении и в гармоническом значении, дает большое пространство в ритмическом плане, и свободу, и темп. Она даже становится медитативной. И он использовал один из первых в музыке XX века, в европейской музыке, инструменты традиционные, японские — кото, сямисэн. И это людей очень привлекает. Ведь русские композиторы-классики применяли восточные мотивы. Это же то же самое. Тогда они могли поехать на Кавказ, теперь это можно делать на самолетах, добираться до Австралии, к пигмеям, как Дьердь Лигети, он наслушался пигмеев и в своей музыке использовал очень

сложные ритмические формулы, которые он там слышал. И мне кажется, что иногда от того, что мы очень многого не знаем, то как бы за чистую монету очень многое принимаем тако-го, что на самом деле заимствовано.

На этом же фестивале «Арена»... есть в Латвии фестиваль, особенно связанный с современной музыкой, это фестиваль «Арена», обычно в октябре. В прошлом году он был посвящен ориентальной музыке. И приезжал композитор, который живет в Германии, а сам он араб из Ливана. И он оказался очень возмущен тем, что композиторы современные только и делают, что что-то услышали, что-то узнали от иорданской или арабской музыки, выбрали из контекста какой-то материал или текст и там вставили в свою музыку. И тем они сделали медвежью услугу и слушателю, и себе, потому что это искусственно и никак не связано с теми традициями, с той музыкой, где она родилась. Она вырвана из контекста. И мне кажется, что это случается довольно часто.

И мне кажется, что латышские композиторы тоже немножко грешат этим. Ну как грешат? Нам интересно. Вот Санта Ратниеце, тоже наш композитор, ее музыка уже звучала в Париже и во всем мире. Она недавно написала хоровое произведение на тибетский текст. Коллега, Юрис Аболс, который старше и сам придумывал всякие языки, он думает, что лучше придумать свой язык какой-нибудь, такое тоже случается в музыке в XX веке. Мы думаем, на каком языке он поет, а потом находим, что это его придуманный язык. Придумал и все, ему так нравится. Юрис Аболс сказал: ну, тибетский язык, ну как она так... лучше свой придумать. Ну, конечно, может быть никакого тибетского языка там нет. Это просто человек, творческий человек всегда просто что-то ищет, и он должен искать, хотя бы потому, что у него такая специальность — он композитор, он должен ее оправдать, он должен искать, он должен что-то придумать, чтобы хотя бы коллеги подумали: о, что это такое...

Борис Аврамец: Я не сторонник того, чтобы силой заставить кого-то что-то полюбить, упаси Господь, нет. Но я глубоко убежден в том, что очень многие люди будут рады и даже счастливы, если вдруг в каких-то обстоятельствах что-нибудь услышат, что им может дать массу радости. Это не то, чтобы обязательно как маленьких детей... есть такая ошибочная метода, силой впихивают как какую-то кашу, отнюдь нет. Просто мир сейчас настолько усложнившийся и этой музыки сейчас столько, что че-

ловек зачастую может прожить всю жизнь и никогда нигде не услышать того, что на самом деле и есть его музыка. А он просто этого не подозревает. Нужны обстоятельства, которые бы хоть иногда способствовали этому, что было бы можно что-то услышать.

Марута Рубезе: А вы знаете, я тоже об этом мечтала, чтобы я услышала музыку, которую я еще никогда не слышала и которая стала бы именно моей музыкой. Но этого не случилось.

Борис Аврамец: А у меня такое случилось. И я хочу рассказать немножечко и показать в сочинениях уже упоминавшегося американского композитора-минималиста Стива Райха. У меня так было с некоторыми его сочинениями, когда слушал эту музыку. Было фантастическое ощущение радости и счастья, и несколько раз поймал себя на мысли, что есть такая музыка, о которой я мечтал. Хорошо, чтобы было такое, и вдруг я это слышу. Мне повезло.

Что же касается очень серьезных проблем, о которых тоже Мара говорила, о которых пишет Барико... Да, в XX веке все так происходило, и в первую очередь это касается серьезного, сложного комплексного явления, именуемого модернизмом, что не только музыка, но и во многом часть литературы и изобразительного искусства с поразительной скоростью стала удаляться от слушателя, читателя, зрителя. Да, так происходило, и действительно все началось еще в начале XX века. И Шенберг, конечно, одна из знаковых фигур в этом отношении, и здесь я хочу напомнить, что все здесь присутствующие читали великий роман Томаса Манна «Доктор Фаустус», где главный герой — гениальный композитор, создающий революционно новую систему музыкального мышления, но создающим, почему и называется роман «Доктор Фаустус», заключая сделку с дьяволом.

Что значит великий писатель? Сильнейшие образы он создает, когда это ощущение новизны творения он сравнивает с нахождением высоко в горах, а вокруг только камень и лед, абсолютное одиночество. Это удел, это судьба целого ряда великих художников XX века, композиторов в том числе. Они оказались там, где никого почти нет. Любое искусство и музыка в том числе... тут существует совершенно разные концепции. Средневековая концепция, как мы знаем, заключается в том, что музыка, подлинная великая музыка вся уже есть, дал ее Господь, и композитор в лучшем случае — только посредник, который эту музыку может донести до живущих на нашей Земле. Но есть и другой

аспект в этом феномене. Здесь предполагается некая коммуникация. И поэт пишет все-таки, даже об этом специально не думает, что кто-то прочитает его стихотворение и откликнется чья-то душа.

А вот ситуация в XX веке такова, что вот нету этих людей. И Леверкюн в романе «Доктор Фаустус» очень остро это переживает и ощущает. И там ничего Томас Манн не преувеличивает. Так оно случилось, так оно происходило. А роман был написан во время Второй мировой войны, и там гениальное прозрение, предсказание того, что дальше случилось в последующие лет двадцать с европейской музыкой. Правда, когда я первый раз читал роман, я совершенно был потрясен. Потом-то я узнал, что не все было так просто, что у Томаса Манна был гениальный советчик и помощник. Это Теодор Адорно, он был философ, музыкант и музыковед, и он консультировал Томаса Манна. Они оба были эмигранты, жили в Калифорнии и часто встречались, он очень помог Томасу Манну в написании этого романа в том, что касалось музыкальных вещей. Там, где описывается несуществующее сочинение выдуманного композитора Леверкюна, там поразительно предсказано то, что потом происходило в авангардной музыке Западной Европы и Штатов в 50-е и 60-е годы.

Меня в свое время это поразило настолько, что я один из своих первых научных докладов, еще очень давно, посвятил именно этой теме. В университете был когда-то на филологическом факультете кружок теории литературы, в котором занимались много чем другим в том числе. Меня пригласили, и я подготовил доклад, это был 1975 год, на тему что и как было предсказано в этом романе в связи с тем, что случилось с европейской музыкой. Почему я сейчас об этом рассказываю? Потому что расцвет тогдашнего авангардизма, а он одна из ипостасей вот этого явления — модернизма... Та авангардистская музыка во многом звучала так и несла то, что до сих пор говорили, что это страшилка, безумно сложно, неприятно, подавляюще, сеет ощущение беспокойства.

Почему я сейчас об этом говорю? Потому что тот тип музыкального авангардизма давным-давно кончился. Уже так практически никто не пишет, и нету внутренней потребности даже писать. Музыка поразительно быстро меняется. И целый ряд выдающихся мастеров, которые тогда почитались главными авангардистами, они нашли в себе силы и желание, внутренние ресурсы идти дальше вперед и создавать поразительную, жизнеспособную, яркую и сильную музыку.

И вот одно из этих имен — Дьердь Лигети. Еще одно имя, которое вы бы должны знать, тоже великий композитор. У него есть очень известный реквием, где мрак страшный в отличие от канонических реквиемов. Но ведь для любого христианина смерть — это только этап. А что такое апокалипсические мотивы? Нас в советские годы пугали этим понятием. А ведь любой человек, который хоть немножечко знаком с христианством, знает, что это такое, Судный день. Господь разберется во всем, а потом будет Царство Божие — замечательно, прекрасно для всех людей, единственная надежда и радость. Так вот у Лигети в его Реквиеме такого света нет — там мрак. Но он, слава Богу, прошел через это, он избавился от всего этого, избавился от кошмаров, которые переживал во время Второй мировой войны, и потом стал писать другую музыку.

Я хочу показать очень короткое сочинение Лигети, это его этюд для фортепиано. Это он писал уже в 70-е годы, притом настолько здорово написал... потом еще написал одну тетрадь этюдов. И здесь что успею сказать? Писать этюды, особенно для фортепиано, это стало очень серьезной традицией в эпоху романтизма. Этюд, это что такое? С одной стороны это упражнение, чтобы развивать беглость, технику игры. А с другой стороны лучшие композиторы старались эти упражнения превратить в настоящие произведения искусства. И я знаю, что очень многие люди с удовольствием слушают этюды Шопена, этюды Листа, позже Рахманинов писал эти этюды. Хорошая, достойная, серьезная традиция. И вот представьте себе, что этот Лигети, как бы страшилка для очень многих, хотя все тоже неоднозначно... По многим телевизионным каналам крутят когда-то невероятно шумевший фильм американца Стэнли Кубрика «Одиссея 2001 года». Далеко не все знают — фильм... очень сильный фильм, в свое время потрясший всех, 1968 год. Там фантастика, космос. Там практически вся музыка, которая звучит, Лигети. И об этом широкая публика не знала, а музыка очень мощная, электронная часть, хоровые сочинения. И оказалось, что этот фильм смотрели тогда и сейчас миллионы людей. И все они это прекрасно проглатывают, музыку в том числе. Но увлеченные визуальным рядом.

Но то, что я вам покажу, это другого рода музыка, вот этот этюд фортепианный. Тут энергия, движение, моторика, здесь поразительно интересна игра ритмической структуры, хотя я не думаю, что он вдохновлялся пигмейской музыкой. В этом этюде не очень-то, есть у него

другие гораздо более яркие номера... Вот послушайте. Он очень короткий. Здесь настолько все хитро сделано, к тому же требует настоящей виртуозности от пианиста, здесь настолько остроумно все написано, что почти все время впечатление такое, что это можно сыграть как минимум только тремя руками или чтобы два пианиста играли. А играет на самом деле он один. Даже иногда на лекции я делаю так, что один раз поставлю, а потом, когда начинаю рассказывать, что там было, студенты просят еще раз поставить и еще раз послушать. Но опять же нужно, чтобы качественно звучало. Мы здесь всего не расслышим.

(Звучит фортепианный этюд Д. Лигети)

Первое, что можно сказать, кажется, что это довольно долго звучит. На самом деле две минуты 35 секунд. Это уже первый фокус. Как так можно сделать? Конечно, тут Лигети не первый, он ориентировался на великого Веберна, который так спрессовывал музыкальный материал, который стали называть музыкальными кристаллами. 50 секунд и масса сказанного, раньше так просто никогда не делали. Что касается корней традиционных или этнических, здесь, во-первых, слышно Венгрию. Здесь, как Барток делал, слышно ритмику венгерской народной музыки, очень яркой, очень живой, она тоже здесь присутствует. Нет времени долго об этом говорить. Но представьте себе, это настоящая современная музыка 1985 года, ничего кошмарного не происходит: старая добрая рояль, и все так довольно строго и в чем-то академично, и энергичная музыка.

В тезисах я обещал чуть подробнее рассказать о двух актуальных направлениях современной музыки — одно минимализм, второе — спектральная музыка. Так вот, минимализм. Статья Петра Поспелова, музыкального московского критика, опубликованная еще в начале 90-х годов, в списке литературы она у вас есть, «Минимализм и репетитивная техника». Я хочу показать один пример, но это уже минимализм не в чистом виде, но здесь еще поразительно интересные совершенно новые вещи появляются. Композитора зовут Стив Райх (St. Reich), американец, родители его евреи из Германии, Райх, Рэйч, по-разному произносят. Он тоже был в Риге несколько лет назад, он был гостем фестиваля «Арена», несколько концертов звучала его музыка. Я с ним даже познакомился, но забыл спросить, как он сам произносит свою фамилию. В Америке это всегда важная проблема. Люди со всего света приехали, фамилии самые невероятные и никогда не можешь знать, как все это произносить.

Он один из главных композиторов нового направления, возникшего еще в 60-е годы, он родился в 1936 году, человек уже в годах. Начиная он в 60-е годы как экспериментатор. К нему применяли понятие авангардиста, на самом деле по мотивам, по мотивации это и тогда не было авангардизмом. Но он наряду со своими единомышленниками, это люди все одного поколения — особенно для студентов очень удобно это запоминать, родились буквально год за годом, в 34-м Ла Монт Янг, в 35-м Терри Райли, в 36-м Стив Райх, в 37-м Филип Гласс, — они и создали это направление в музыке, которое называется репетитивным минимализмом. Чем они занимались в 60-е годы? Это были абсолютно сознательно организованные эксперименты. По ряду серьезных причин у них было ощущение — нельзя писать музыку, используя принципы музыкального языка, нормы которого к тому времени были всем хорошо известны. Их не устраивал тотальный сериализм, то, что они делали, продолжая начатое Шенбергом, музыка безумно сложная. И тогда и сейчас слушателей такой музыки очень мало. Это им было абсолютно чуждо. С другой стороны, их не вдохновлял пример Джона Кейджа, мною упоминавшегося, потому что он много чего перевернул, разрушил. Их этот деструктивный пафос не привлекал, они искали третий путь, они нашли очень интересный выход. Это совершенно иное поколение по сравнению с отцами-авангардистами. К тому же американцы. Райх и Райли, они увлеклись джазом. Райх на ударных, Райли на фортепиано, на саксофоне, да и Гласс тоже занимался рок-музыкой. И все совершенно новое ощущение звучания и пульсации музыкального времени привнесли в музыку. С другой стороны, и это уже особая тема, как и почему, у них стало очень важным то, как делается музыка в совершенно иной культуре. Для Райха — он сразу погружался и осваивал принципы музыкального мышления, музыкальной практики Индии, Африки, Индонезии, а потом еще добавилась традиция Торы, древнееврейская традиция. Все это было на самом деле очень серьезно, никакие они не верхоглядь, люди не только с серьезной мотивацией, но и с потрясающей работоспособностью. Постепенно шаг за шагом они стали задавать принципиально новую систему музыкального языка. Почему я назвал ее репетитивной? — потому что один из основополагающих принципов заключается в том, что создается довольно простая мелоритмическая структура с определенным ритмическим рисунком. Потом эту фразу повторяют много раз, и потом после этой фразы или встав-

ляются дополнительные тона, или вынимаются тона... самые разные техники, об этом я не буду рассказывать, это долго и обременительно.

Главное, что из этого получилось? Поначалу просто надо было что-то сделать и проверить, как это работает. То есть здесь эксперимент является в полном его смысле. Мы же знаем, что эксперимент — понятие из точных наук или технических наук, либо в химии эксперимент: если смешать вещества, неизвестно, что получится. Или изобретатели в технике, создается новая конструкция и нужно проверить, как она работает или не работает, что она делает, чего не делает. Здесь такого же рода деятельность. Но то, что они наработали, оказалось очень эффективно, очень жизнеспособно, и эти эксперименты оказались крайне интересными и привлекательными. Но это я говорить не буду. Ставить не буду.

Дальше, что касается Стива Райха, когда он уже наработал новую систему приема. Он стал сочинять серьезное музыкальное произведение, которое по многим параметрам ближе к хорошо нам известной музыке прошлого с особым содержанием, с эмоциональностью, с особым развитием внутренним. И тут он создал несколько музыкальных шедевров. Завершился этот этап сочинением великого произведения, кантата «Музыка пустыни», хор, оркестр небольшой, там очень серьезная поэзия используется, философского характера. Музыка поразительная по силе. И, казалось бы, что теперь делать? Стричь купоны. Если до этого на него смотрели косо обычные композиторы и весь академический мир — а, дикие люди, непонятно чем занимаются... А после нескольких удачных сочинений, особенно этой самой кантаты... В Америке был и сейчас, наверное, есть очень авторитетный журнал «Музыкальная Америка», не научный по сути, а вот для всей публики, очень солидный журнал, как журнал Time или Life. И есть такая традиция, что там на обложке время от времени помещается портрет музыканта, оперной певицы, дирижера, композитора. И сам факт, что на обложке появляется фотография, означает официальное признание, весь истеблишмент признает, что это фигура очень крупного калибра. И вот вдруг выходит журнал, где на обложке портрет Стива Райха, а в журнале статья, очень влиятельный критик пишет, что можно теперь сказать, что музыкальный минимализм это самое важное, что сейчас происходит в американской музыке... Американская музыка большая, разнообразная и богатая. Это, так сказать, внешний факт.

Но вместо того, чтобы писать и

продолжать писать так, как он пишет, вдруг Стив Райх на некоторое время замолкает, и потом исполняется сочинение, которое основывается во многом на совершенно иных принципах. Сочинение называется «Разные поезда», сочинение для струнного квартета. Но тут необходимы пояснения. Для того, чтобы произведение правильно прозвучало, надо сначала записать еще запись. Сначала записывают в студии, причем два раза то, что там в нотах есть. А когда они выходят на сцену и начинают играть, запускается не только фонограмма, но еще заранее записанная композитором фонограмма.

Что вы здесь услышите вначале? Сразу поясню, почему такое название. Придется немножечко коснуться предыстории. Я уже говорил, в 36-м году ему было всего три годика, когда родители разошлись, такое часто происходит. И так получилось... забыл, где живут его отец и мать, но его нянька возила через всю Америку, они договорились, что мальчик будет жить то там, то там. Один жил в Нью-Йорке, другая в Лос-Анджелесе. Несколько раз в год его возили через всю Америку. Нью-Йорк, Лос-Анджелес — большое расстояние. И так получилось, что когда он вырос, для него эти поезда чуть ли не самое лучшее, что у него было в его детстве. И запахи, и то, что видно в окно, и ритм колес... И вот потом так случилось, это был 85 год, он слушал серьезную радиостанцию, там была большая передача, посвященная Холокосту, массовому уничтожению евреев в Европе во время Второй мировой войны, и там были взяты интервью с людьми, которые остались живы. Во время трагических событий они были детьми, жили в разных европейских странах, а потом уцелели, оказались в Штатах. Их разыскивали журналисты, социологи, историки. С ними говорили, попросили что-то вспомнить наиболее сильное, эмоциональное из тех событий. Райх это слушал, а сам он еврей тоже, и его поразило тот факт, что практически в каждом из рассказов, что звучали в передаче, была такая деталь — посадили отца в поезд и повезли в другой город в гетто. Его пронзила мысль, ощущение, что он-то сам еврей, предки его из Европы, а если бы он жил в Европе, то он бы ездил в совершенно других поездах в то время. Это оказалось импульсом в создании сочинений. Что он сделал? Он разыскал архив, что американцы называют Oral History, устной истории, где хранятся магнитофонные ленты, километры с рассказами огромного количества людей, договорился, чтобы разрешили скопировать эти рассказы. Он разыскал свою няньку, она была очень пожи-

лой женщиной, и попросил ее рассказать, как они ездили, и записывал все это на магнитофоне. Он разыскал одного очень старого бывшего служащего компании, бывшего проводника. Когда приближались к станции, он должен был выкрикивать: пересадка на такой-то поезд. Все это он тоже записал. Для чего? Чтобы сделать сэмплы. Дальше уже без электроники, без компьютерных программ не обойтись. Он выбрал из этих записей-рассказов такие фрагменты, где был особенно ярко выраженный интонационный контур. Вы знаете, что любой язык устроен так, что говоря, мы звуки произносим на разной высоте, в английском это еще более выражено. Он нашел вот такие места в рассказах разных людей, потом он эти фразы транскрибировал, то есть записал нотами, на разной высоте звука разной длительности. Первая фраза, что вы услышите здесь... временами мы слышим, как говорят эти люди, и вот эти бывшие европейцы, и его нянька, и вот этот кондуктор говорит. Во-первых мы слышим, как звучат эти голоса, скажем, первая фраза будет: (*пропевает*) from Chi-cago to New Yo-ork... такая интонация. Он ее записал нотами, и дальше уже на основе этих фраз то, что должны играть инструменты квартета — одна скрипка, вторая скрипка, альт, виолончель и так далее. Создается интересная сеть взаимоотношений. В одних случаях... вот мы услышим: только что прозвучит эта фраза, а потом мы услышим, как эту же фразу играет альт или виолончель или скрипка. А иногда наоборот, то, что играет инструмент, предвосхищает, что говорит голос. Здесь очень интересный метод — тематический материал музыкальный не сочиняется, а он берется из жизни, так сказать.

Дальше... Это же композитор, он создал целый композиционный план. Весь квартет длинный — три части. Первая часть называется «До войны», вторая часть «Война», третья часть «После войны». В первой части эти фразы мы слышим, когда он ездил на поездах, а когда война — воспоминания о тех трагических событиях и так далее. Дальше, что он еще сделал? Поскольку для него очень важно ощущение поезда, движения... Когда струнный оркестр играет, играет и живую, и наслаивается заранее сделанная запись, пульсация получается такая, как будто несется поезд, ритм колес, все тоже есть. Это называется на старом добром языке звукоподражанием. В музыке это существует с незапамятных времен. Вот так это устроено в общих чертах. Что в результате получилось? Поразительное сочетание с одной стороны глубоко субъективного рассказа... он

как бы исходит из того, что он сам пережил, что он сам испытал. Но это сделано так мощно, он настоящий художник, что как это было всегда в прошлом с романами: описывается индивидуальная история, а через роман там все — там и человечество, и история. Здесь то же самое. Это он закончил в 88-м году — большая дистанция временная. Там даже годы объявляются — 39-год, 40-й год, — (*пропеваем*) nineteen forty, nineteen forty, тоже сэмпл повторяется. И что здесь очень важно: мир ведь поразительно быстро меняется. То, что было в 39 году, из 88 года представляется невероятной архаической историей. Или годы войны — тоже все по-другому. Здесь сочетается личное и общественное плюс новейшая технология, сэмплы. Без компьютерной программы он этого бы не сделал, но это полностью подчинено художественным задачам. Это очень успешный, очень удачный пример такого синтеза. Причем Стив Райх прекрасно отдавал себе отчет, что он сделал. Когда состоялась премьера, слушатели были в основном в восторге, сразу стали брать у него интервью, и он не раз даже выразился в том плане, что он полагает, что он вот своим этим сочинением положил начало новому типу искусства.

Потому что с одной стороны здесь как бы чистая документалистика, мы слышим голоса реальных людей, это не актеры, людей, которые жили той жизнью. С другой стороны, это все здесь превращается в ткань художественного произведения. Плюс то, что я говорил — и история, и психология, и технология... И это, на мой взгляд, прекрасный пример того, что нельзя так уж панически бояться всего того нового, что несет та же техника. В человеке всегда есть силы, чтобы в любых обстоятельствах не стать их рабом, а их подчинить и остаться человеком. И плюс то, о чем я говорил — я уверен, что Стив Райх действительно гениальный мастер. Не только то, что он новатор, но в нем еще настоящая сила художника проявляется. Я забыл сказать, что говоря здесь о реальных звуках, есть записанные сигналы паровозов. Есть специальный архив, где можно найти эти записи, американцы все стараются найти, записать, сохранить, в том числе гудки локомотивов.

*(Звучит фонограмма первой части квартета
Стива Райха Different Trains)*