

Анна Амраховна Амрахова

amrahova54@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Assoc. Prof. Anna A. Amrakhova, D.A.

amrahova54@mail.ru

Associate professor of Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of Research Analytics Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

Владимир Григорьевич Тарнопольский

vladimir.tarnopolski@gmail.com

композитор, профессор кафедры композиции Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Vladimir G. Tarnopolskiy

vladimir.tarnopolski@gmail.com

Composer, Professor of Composition Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Юрий Сергеевич Каспаров

yuri.kasparov@gmail.com

композитор, профессор кафедры композиции Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Yury S. Kasparov

yuri.kasparov@gmail.com

Composer, Professor of Composition Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Юрий Васильевич Воронцов

yuryvorontsov@yandex.ru

композитор, профессор кафедры композиции музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель Музыкального училища имени Гнесиных

Prof. Yury V. Vorontsov

yuryvorontsov@yandex.ru

Composer, Professor of Composition Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Professor of Musical College Named After Gnessins

Фарадж Кара оглы Караев

karaevfg88@mail.ru

композитор, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Faraj K. Karayev

karaevfg88@mail.ru

Composer, Professor of Music Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Кирилл Алексеевич Уманский

kirillumansky@mail.ru

композитор, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Assoc. Prof. Kirill A. Umanskiy

kirillumansky@mail.ru

Composer, Associate Professor of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

Дмитрий Александрович Курляндский

kourliandski@googlemail.com

композитор, музыкальный руководитель Московского драматического театра имени К. С. Станиславского («Электротheater Станиславский»)

Dmitriy A. Kurlyandskiy

kourliandski@googlemail.com

Composer, Musical Director of the K. S. Stanislavsky Moscow Dramatic Theatre ("Stanislavsky Electrotheatre")

Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами (ведущая — А. А. Амрахова)

Аннотация

На вопросы А. А. Амраховой отвечают ведущие российские композиторы: В. Г. Тарнопольский, Ю. С. Каспаров, Ю. В. Воронцов, Ф. К. Караев, К. А. Уманский, Д. А. Курляндский. В центре обсуждения — проблемы преподавания композиции в современной культурной ситуации, изменившаяся шкала ценностей, специфика композиторского анализа сочинений.

Ключевые слова

современная музыка, авангардизм, постмодернизм, преподавание композиции, музыковедческий и композиторский анализ, традиции и эпигонство в искусстве.

Register of Our Delusions. Part 2: conversations with composers (presenter — A. A. Amrakhova)

Abstract

A. A. Amrakhova's questions are answered by the leading Russian composers: V. G. Tarnopolskiy, Yu. S. Kasparov, Yu. V. Vorontsov, F. K. Karayev, K. A. Umanskiy, D. A. Kurlyandskiy. The discussion is focused on the problems of composition teaching in a contemporary cultural situation, the changed scale of values, and the specifics of the composers' analysis of music.

Keywords

contemporary music, avant-gardism, postmodernism, composition teaching, the musicologist's and composer's analysis, traditions and epigonism in art.

От главного редактора и ведущего

Дорогие читатели!

Мы продолжаем публиковать материалы нашего «круглого стола», начало которому было положено в прошлом номере. Напомним, что в качестве объединяющей темы подготовленного нами виртуального обсуждения была выбрана проблематика смены исторических ориентиров и вопрос переоценки ценностей в современном музыкальном искусстве.

В предыдущем выпуске Журнала в беседах и анкетировании приняли участие музыковеды, в данном номере на наши вопросы отвечают композиторы. Вопросы, согласно специальности, совершенно другие, но перекликающиеся по тематике с теми, что были заданы музыковедам. Всех наших собеседников объединяет не только общая специальность — композиторское творчество, но и иной, не менее важный, род деятельности: *преподавание* — разных предметов (не только собственно композиции, но также, например, и инструментовки) и в разных учебных заведениях. Героями нашего обсуждения стали В. Г. Тарнопольский, Ю. С. Каспаров, Ю. В. Воронцов, Ф. К. Караев, К. А. Уманский и Д. А. Курляндский¹. Форма ответов, как и прежде, свободная, причем интервью это или ответы на вопросник анкеты — зависело только от волеизъявления композитора.

О природе вопросов, хотелось бы сказать следующее. Интеллектуальным импульсом к возникновению самих вопросов стал один из самых полемичных материалов в предыдущей (первой) части нашего «круглого стола» — беседа с Р. А. Насоновым². В частности, наше внимание привлек рассказ Романа Александровича об аспирантском

¹ Скажем подробнее о наших участниках.

Владимир Григорьевич Тарнопольский (р. 1955) — российский композитор и педагог, один из инициаторов создания Ассоциации современной музыки (АСМ-2), ансамбля солистов «Студия новой музыки», Международного фестиваля современной музыки «Московский форум», а также Научно-творческого центра современной музыки и Кафедры современной музыки Московской консерватории. С 1992 года ведет класс сочинения в Московской консерватории (с 2001 года — профессор).

Юрий Сергеевич Каспаров (р. 1955) — российский композитор, музыкальный педагог, профессор Московской консерватории. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2007), кавалер Ордена искусств и литературы (Франция, 2008).

Юрий Васильевич Воронцов (р. 1957) — российский композитор и педагог. Член Правления московского отделения Союза композиторов РФ (с 2002 года). Член Приемной комиссии Союза композиторов РФ (с 2004 года). С 1979 года преподает на кафедре композиции теоретико-композиторского факультета Московской консерватории, с 1992 года ведет класс композиции, с 1998 года — профессор. Преподает композицию также в Музыкальном училище имени Гнесиных (с 1979 года).

Фарадж Караевич (Кара оглы) Караев (р. 1943) — российско-азербайджанский композитор и педагог. С 1966 по 2003 год преподавал композицию, инструментовку и полифонию в Азербайджанской государственной консерватории (с 1991 года — Бакинская музыкальная академия), с 1994 года — профессор. С 1999 года — профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Кирилл Алексеевич Уманский (р. 1962) — российский композитор, органист, педагог. В настоящее время — доцент композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского на кафедре инструментовки и чтения партитур. С 2003 года — секретарь Союза композиторов России. Также К. А. Уманский является председателем приемной комиссии Союза композиторов России.

Дмитрий Александрович Курляндский (р. 1976) — российский композитор и педагог, основатель журнала «Трибуна Современной Музыки», первого российского издания, посвященного современной музыке, а также творческого объединения «СоМа» («Сопротивление материалов»). В настоящее время является художественным руководителем Международной академии Московского Ансамбля Современной Музыки в городе Чайковском, музыкальный руководитель в Московском драматическом театре имени К. С. Станиславского (ныне — «Электротheater Станиславский»).

² См.: «...просто читать книжки...» (беседа с Р. А. Насоновым) [2, 19-27].

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами вступительном экзамене у композиторов, на котором, по его словам, удивление вызывал своего рода «некомпозиторский» подход к анализу произведений у абитуриентов.

В этом небольшом рассказе очерчены многие проблемы, которые неизбежно возникают перед музыковедами, занимающимися анализом современной музыки, преподающими современную музыку, и людьми, которые эту музыку сочиняют.

И мы озаботились целью создать ситуацию коллективной рефлексии над некоторыми из этих проблем.

Вот вопросы, которые мы предложили нашим собеседникам и содержание которых (в скобках) мы будем вкратце напоминать рядом с ответами:

1. (О переоценке). *Какие композиторы, течения, направления сегодня заслуживают серьезной переоценки? Речь может идти не только о старых кумирах и старых традициях, но также о сравнительно новых веяниях, не всегда новаторских.*

2. (О ценностях). *Насколько в современных условиях изменилась оценочная шкала творчества композиторов, иными словами, «что такое хорошо, что такое плохо» — сегодня.*

3. (Об анализе). *Существует ли разница между композиторским и музыковедческим анализом?*

4. (О «находках»). *Не определяется ли разница между музыковедческим и композиторским анализом следующей установкой: для теоретика, если он вник в систему композиторского открытия — «вот как бывает», для композитора: «вот как бывает, но так уже делать нельзя».*

5. (Об обучении). *Как и чему можно учить будущих композиторов, когда авангардизм (даже два) проходят на занятиях по истории музыки, а само наличие термина пост-постмодернизм свидетельствует о том, что и время постмодернизма уже прошло?*

6. (Об ученичестве). *Где пролегает тонкая грань между ученичеством, эпигонством и традицией? Можно ли научить распознавать эти явления?*

Естественно, в личных беседах (именно в такой форме состоялось общение с Ф. Караевым, К. Уманским и Д. Курляндским) мы отходили от регламента анкетирования, сохраняя в целом тематическую канву «круглого стола».

Ставя перед собой скромные задачи — прояснить некоторые проблемы преподавания композиции в современной культурной ситуации, мы — как это всегда бывает, когда в процесс вовлекаются творческие люди, — получили результат, превосходящий ожидания. Индивидуальность каждого композитора столь велика, что сами ответы на одни и те же вопросы позволяют трактовать нашу подборку как шесть творческих портретов наших современников. Именно поэтому мы не решились группировать реплики героев нашей беседы согласно обсуждаемым темам, как это характерно для обсуждения в реальном формате. В нашем «круглом столе» высказываниям каждого участника отведены самостоятельные разделы.

Мы благодарны всем нашим собеседникам за ту искренность, с которой они говорили с нами о наболевшем, и, несмотря на то, что иногда высказывания композиторов чересчур заострены (быть может, порой за гранью допустимого в академическом издании), мы позволили себе смелость «не ретушировать» полемический задор наших бесед. Мы сознательно пошли на этот шаг, так как перед нами выступали люди, без творчества которых немыслима музыкальная наука.

А. Амрахова

В. Г. Тарнопольский

№ 1 (О переоценке).

Мне кажется, что «переоценка», так же как и «оценка», отдельных композиторских стилей или целых направлений происходит постоянно, не только «от эпохи к эпохе», но в процессе развертывания самой жизни. А иногда все, может быть, меняется даже от прослушивания к прослушиванию одного и того же произведения. Музыка ведь явление очень хрупкое, она сильно изменяется в разных интерпретациях или будучи поставленной в разные контексты. И как раз именно в этом одно из ее самых замечательных качеств — она всегда «живая», ее нельзя «законсервировать», хотя вроде бы в нотах все записано однозначно. Радикальные переоценки свойственны, наверное, только революционным эпохам и юношескому восприятию. Для профессионалов же более характерна перманентная коррекция, но не фундаментальная переоценка.

Было бы точнее говорить не столько о переоценке музыки, сколько об исторической изменчивости наших оценок. Мне, например, сегодня не очень интересен неоклассицизм, но я понимаю, что в свое время это было очень важное направление в искусстве, а такие сочинения, как, скажем, ироничный *Dumbarton Oaks*³ или строгая *Симфония псалмов* Стравинского, относятся к моим любимым произведениям. Но вот если бы сегодня я услышал сочинения, которые построены на классической лексике, то мог бы только недоумевать — как можно в нашей новой реальности сохранить столь неискушенно-наивное восприятие музыки, действительности, да и понимание самого себя, чтобы считать возможным «переписывать» игровые музыкальные фигуры XVIII века! Это все равно, что сегодня в метро в час пик выделять книксы!

Важное основание для кардинальной переоценки происходит в тех случаях, когда нам становится доступным ранее неизвестный материал, например, «запрещенная музыка» послереволюционной эпохи или музыка русского зарубежья. Мы и сегодня очень плохо знаем собственную историю, даже имена некоторых самых значительных композиторов известны только крайне узкому кругу профессионалов. Вся эта эпоха подлежит коренной переоценке, и имена Гавриила Попова, Николая Рославца, Александра Мосолова, Владимира Дешевова, Ивана Вышнеградского и Николая Обухова должны занять достойное место не только в нашем музыкально-учебном пантеоне, но и в концертной жизни (как ни странно, у нас репертуарная политика музыкальных коллективов еще более инерционна, чем консервативный уже по определению учебный процесс). Это глубокое ханжество и лицемерие — бить себя в грудь со словами о патриотизме и усердно стирать из памяти имена важнейших художников нашего недавнего прошлого, творчество которых сегодня может быть даже актуальнее, чем в ту эпоху.

№ 2 (О ценностях).

Для меня самым важным, в конце концов, является ощущение того, захватило ли меня новое сочинение, открывает ли оно какой-то новый мир, дает ли какой-то новый взгляд, заставляет ли задуматься, что-то пережить по-новому. Наверное, с этим общим положением многие могут согласиться, но при этом одни и те же вещи получают у разных слушателей совершенно различные оценки. О вкусах, конечно, не спорят, но вот о чем нужно обязательно говорить — это о развитости слухового опыта. Приведу один случай из жизни.

Когда я учился в музыкальном училище, к нам иногда заходил один очень милый «самодеятельный композитор» в летах, который пел нам под рояль свои песни.

³ «Дамбартон Оукс» (1938), концерт для камерного оркестра ми-бемоль мажор. Произведение названо по имени поместья в штате Вашингтон (США). — *Прим. ред.*

Нельзя сказать, что он был немзыкальным от природы, но не имел никакого музыкального образования, а знания музыки ограничивались Полонезом Огинского. Конечно, его песни были очень примитивны, к тому же всегда с «неправильной» гармонией. Одна из песен так нравилась ему самому, что во время исполнения у него на глазах всегда выступали слезы. Это происходило как раз в тот момент, когда в гаммообразной нисходящей мелодии появлялась увеличенная секунда гармонического минора, которая ему особо нравилась своей выразительностью. Он всегда исполнял ее с фермой, чтобы продлить это прекрасное мгновение. Для нас же, студентов, «съевших собаку» на исполнении всякого рода гамм, в том числе и в гармоническом миноре, эта увеличенная секунда была делом совершенно банальным, каждодневной рутинной, и мы просто падали от смеха, наблюдая за этой сценой.

Разумеется, увеличенная секунда и ее обращение — уменьшенная септима гармонического минора — являлись одними из самых острых выразительных средств в музыкальной классике, начиная с XVII века. Их следы можно обнаружить и в музыке многих композиторов XX века — и у Шостаковича, и у Шенберга, и даже у чужающегося подобного рода выразительности Стравинского (*Симфония псалмов*), и у многих других. Но в их музыке это именно СЛЕД, своего рода историческое «прорастание» и перерастание в новое качество. Для чего? Для того чтобы на этом классическом фундаменте найти свой новый свежий музыкальный материал. Но еще и для того чтобы не «замусоливать» чистую красоту классики.

Этот пример я привел для того, чтобы проиллюстрировать тот простой тезис, что, когда мы говорим «дело вкуса», нужно различать, собственно, индивидуальный вкус и имеющийся слушательский опыт, элементарную подготовленность к восприятию. Слушать серьезную музыку, в отличие от попсы, нужно исторично. Разумеется, о какой-либо историчности совершенно не нужно думать при прослушивании, она возникает у подготовленного слушателя сама собой, она как бы уже «заложена» в сочинении. В. Беньямин⁴ называл это качество «аурой» исторической подлинности произведения.

Это был, конечно, нарочито дидактический пример, а теперь пример собственно из музыки наших дней. Знакомая, скажем, с оперой Лахенмана «Девочка со спичками», кто-то, наверное, может рыдать уже потому, что она написана по знакомой с детства замечательной сказке Андерсена и сама строгая «северная сентиментальность» этой сказки, конечно же, очень трогательна. Особенно в детском возрасте. Но Лахенман сталкивает в этой опере сказочный образ бедной девочки, зажигающей спички, чтобы согреться на холодной улице (и это в рождественские дни, когда у всех от яств ломаются столы), с образом безупречно-совестливой подружки своего детства Гудрун Энслин⁵, которая теперь, повзрослев, в своей наивной борьбе за справедливое общество вступает в «Красные бригады» и поджигает ломящиеся от товаров «капиталистические» универмаги. Спички, спасающие на несколько минут от замерзания девочку, и поджоги, устраиваемые для того, чтобы остановить замерзание совести современного консьюмеристского общества. Погружаясь в сочинение Лахенмана, взрослый слушатель испытывает те же сильнейшие эмоции страха и восторга, которые он испытывал когда-то в детстве, слушая сказку Андерсена! Это происходит потому, что идея Андерсена у Лахенмана «проросла» в новое качество и получила новое, совершенно неожиданное воплощение. Конечно, можно и сегодня взрослому человеку наслаждаться сказкой Андерсена. Причем можно эстетски

⁴ Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892 – 1940) — немецкий философ, культуролог, эстетик, критик, эссеист и переводчик. Наибольшую известность получило его эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935), в котором излагается представление об особой «ауре» художественного произведения как культурного и эстетического объекта.

⁵ Гудрун Энслин (Gudrun Ensslin, 1940 – 1977) — немецкая террористка, одна из основательниц и интеллектуальный лидер немецкой леворадикальной террористической организации «Фракция Красной Армии» (*Rote Armee Fraktion, RAF*), действовавшей в ФРГ в 1968–1998 годах.

наслаждаться ее «исторической аурой», а можно просто отнестись к ней инфантильно — как к хорошо знакомому и уже мало волнующему дежурному чтиву. Но опера Лахенмана — это та же сказка Андерсена, только пересказанная сегодня и пересказанная для взрослых. Искусство — это еще и лекарство от инфантильности, это лекарство, способствующее нашему духовному росту.

Это и есть для меня «хорошо», если вернуться к Вашему вопросу. А вот инфантильность в искусстве и искусство для инфантильных, как, например, «поп» во всех его видах — от попсы до «поп-авангарда» — это для меня как раз «плохо». Потому что оно способствует регрессу личности.

№ 3 (Об анализе).

В притче Борхеса «Роза Парацельса»⁶ Ученик просит Учителя показать, как пепел только что сожженной розы может быть превращен обратно в прекрасный цветок. Парацельс признается Ученику в невозможности такого действия и тот, разочарованный, уходит. И тогда Парацельс обращает пепел в розу.

Процесс анализа и процесс творчества — совершенно разные <по своей сути>, так называемый «композиторский анализ» совершенно иной, он преследует другие цели. Если музыкальная теория стремится найти нечто общее в индивидуальном, то «композиторский анализ», не претендуя на полноту и, может быть, даже на объективность, стремится найти именно нечто индивидуальное, то есть внесистемное. На основе одного лишь теоретического анализа композитором не станешь, эта операция необратима — разобрал — новое не соберешь (хотя анализ, конечно же, является для композитора важнейшим и обязательным опытом). А вот в удавшемся сочинении очень часто можно найти неосознанные автором, интуитивно найденные новые закономерности.

№ 4 (О «находках»).

Я согласен с такой формулировкой, только при этом... Знаете ли, Муза — очень капризная дама, она не приемлет никаких категорических императивов и всегда против них восстает. Поэтому я бы, может быть, добавил — «Нельзя, ...но если очень хочется, то можно»!

№ 5 (Чему учить).

Мне кажется, что именно этому и нужно «учить» композиторов — тому, что любая композиторская техника — исторически обусловленное явление; «классический авангард» стал такой же историей, как и, скажем, нидерландские полифонисты или композиторы «Могучей кучки». Да, и время постмодернизма (хоть это и не очень конкретное, а скорее, собирательное понятие) тоже прошло. Вот молодой композитор и должен сам думать — как жить дальше и что делать?

В Вашем вопросе уже содержится часть ответа. Научить можно ремеслу — композиторским техникам, стандартным правилам оркестровки и т. д. Но если говорить о творческих навыках, то слово «учить» надо взять в кавычки. Здесь, скорее, нужно ставить вопросы, чем давать ответы. Чему же тогда «учить»? Мне кажется, главное, чему нужно «учить» молодых композиторов, впрочем, так же как и будущих ученых и просто каждого человека, — это сомнению. И еще умению задавать вопросы самому себе. Собственно, это и есть главный импульс и для творчества, и для научной работы.

Важно воспитать у студента представление о том, что искусство — это одновременно и очень изощренная интеллектуальная работа, и столь же сильное и изысканное эмоционально-чувственное наслаждение самой звуковой материей. И одного без другого не бывает! Почему-то сегодня эта прописная истина у нас (по крайней мере, в

⁶ «Роза Парацельса» (La rosa de Paracelso) — рассказ аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхеса, опубликованный в 1977 году в книге «Розовое и голубое» (Rosa y azul. La rosa de Paracelso; Tigres azules, 1977).

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами (Москва) оказывается просто революционной! Относительно музыки в нашей широкой интеллектуально-художественной тусовке господствует тотальная «амузия», если воспользоваться замечательным термином Адорно (амузия <в его понимании> — невосприимчивость к музам, собственно, к красоте искусства⁷). Причин здесь несколько, и их анализ должен был бы стать темой социально-культурных и культурно-антропологических дискуссий. И, вероятно, одна из главных <причин> заключается в том, что подавляющая часть наших музыкальных организаций (филармонии, оркестры, оперные театры) просто игнорируют современную музыку, и та перекочевала в более открытые миру культурные институции — центры современного искусства, музеи, дома культуры и другие <учреждения> (<так что> «ежели в одном месте чего убудет, то в другом — присовокупится», — <как говорил> Михайло Ломоносов⁸). И слава богу, что новая музыка находит себе свое новое пространство, НО...

В этих новых образованиях нет музыкантов, нет и искусственной публики, имеющей слуховой опыт восприятия современной музыки. Поэтому в программах новых культурных центров культивируются в основном нечто интеллектуально-претенциозное, но достаточно простое и развлекательное, то есть та музыка, в которой есть доступный и легко считываемый поверхностно-нарративный план — то, что обычно принято называть «высказыванием». Однако заметим, что музыку *a priori* как раз-то и нельзя «рассказать» словами. Сломать скрипку на концерте устроителям гораздо интересней, чем сыграть на ней что-нибудь «сложное для восприятия». Так у нас рождается свой глубоко вторичный вариант концептуализма, без того сильного антибуржуазного, антирыночного жеста, о котором не уставал говорить один из отцов-основателей этого движения Джозеф Кошут⁹. Возникает некая новая вполне обуржуазенная форма *интеллектуально-престижного развлечения* и утешения публики.

Нечто подобное происходит и с минимализмом, круто развернувшимся у нас «сорок лет спустя» после мощного американского и превратившегося на нашей почве в до обидного вторичное и провинциальное явление. Но в силу своей технологической доступности и «легкой усвояемости» минимализм для молодого композитора очень искусителен и способен его глубоко увлечь. Ко мне приходило несколько молодых композиторов, потративших на подобные опыты свои студенческие годы и ясно осознавшие после консерватории свой непрофессионализм. К сожалению, здесь не всегда можно помочь.

Иногда я для примера рисую студентам ось, на одном полюсе которой находится «чистая перцепция», то есть дорефлективное чувственное ощущение/созерцание материала, а на другом — «чистый концепт», лишенный такого ощущения, и предлагаю им искать свою позицию на этой оси. Иногда это помогает найти «свое место под солнцем».

Или другой пример на ту же «амузию». Почему-то в России по какой-то причине, как нигде в мире, широко распространена теория о смерти искусства. Эта идея стала ведущей, например, в многочисленных литературно-эстетических работах моего коллеги

⁷ В современной науке понятие «амузия» применяется в основном в области клинической психологии для обозначения особой патологии восприятия, возникающей при нарушениях функции височных отделов коры правого полушария (у правшей) головного мозга. Патология выражается в утрате способности к восприятию, узнаванию и воспроизведению музыки, в том числе ритмических рисунков. — *Прим. ред.*

У Т. Адорно: «...подстегнутая культурной апробацией искусства амузия, нечувствительность к искусству, часто переходит в агрессию и не в последнюю очередь именно она побуждает сегодня обыденное, массовое сознание к разыскуству искусству» (цит. по: [1, 177]).

⁸ Точная цитата о знаменитом законе сохранения в формулировке 1760 года (из «Рассуждений о твердости и жидкости тел»): «...ежели где убудет несколько материи, то умножится в другом месте <...>» (цит. по: [9, 341]).

⁹ Джозеф (Йозеф) Кошут (Joseph Kosuth, р. 1945) — американский художник, эссеист, публицист, журналист, один из идеологов концептуализма в искусстве.

Владимира Мартынова¹⁰ (к счастью, чем больше он об этом рассуждает, тем больше пишет музыки!) и захватила многих наших соотечественников. Я совершенно согласен с Мартыновым в том, что музыка умирает, но только с той принципиальной поправкой, что она умирала всегда, со смертью каждого крупного композитора, и всегда возрождалась с каждым новым гением. Идеи не живут сами по себе, они живут, развиваются, трансформируются через конкретных людей, которые являются их выразителями. Так что музыка будет жить ровно столько, сколько мы сами захотим и сможем. А вообще-то рассуждения о смерти искусства — это весьма плохой симптом для нашей культуры, тревожное свидетельство ее кризисного существования.

На мой взгляд, здесь произошло то, что часто у нас случается, когда люди пытаются механически приживить очень своеобразно понятые западные теории и категории (известный в этом плане пример: русское слово «куролесить» — делать что-либо странное — происходит из латинского *Cyrie eleison*¹¹). Так случилось и с экономической теорией Маркса¹² на нашей феодальной почве, что стало причиной больших бед в нашей истории.

Потом то же произошло с неолиберальной идеологией на посткоммунистическом пространстве. Нечто подобное происходит и с известным фундаментальным эссе Р. Барта «Смерть автора»¹³. Почитайте, ведь главная мысль этой работы в том, чтобы *очистить* наше понимание литературы от всего не-, вне-, над- и околотекстуального, от всех возможных форм «толкования» и оставить звучать собственно сам «текст, в котором говорит сам язык». Поэтому текст понимается Бартом как *интертекст*, как некая новая конфигурация *бесконечного числа* различных элементов, *неосознанно* заимствованных из разных культурных источников. В этом смысле, «смерть автора», по Барту, — это то, что *постоянно присутствует в культуре*, начиная уже с античных времен. Это сам *механизм* культуры. Создается впечатление, что наши «ликвидаторы» искусства видимо

¹⁰ Владимир Иванович Мартынов (р. 1946) — российский композитор, музыковед, философ. Особую известность получил благодаря оригинальной интерпретации идеи о «смерти» искусства. В своей книге «Конец времени композитора» (2002) Мартынов, констатируя актуальность подобных идей в современном мире по отношению к другим областям («смерть Бога», «смерть автора», «конец письменности», «конец истории»), отмечает, что «уже в XIX веке устами Гегеля был вынесен приговор искусству вообще», и цитирует «Лекции по эстетике» немецкого философа: «Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существования» (цит. по: [10, 6]). Однако, по мнению композитора, «и история, и искусство, быть может, представляют собой всего лишь *формы* уже исчерпавшего себя способа совершения истины» (курсив наш) [10, 7]. — *Прим. ред.*

¹¹ По данным этимологического словаря М. Фасмера, слово «куролесить» восходит к искаженному варианту греческого *Κύριε ἐλέησον* [кирие элейсон] («Господи, помилуй»): «куролесить, куролешу, др.-русск. *кирольсу* *Κύριε ἐλέησον* (Антон. Новгород. (Л.) 26), *курелеисон* (Сказ. Бор. Глеб., изд. Абрамович 65), *кирелеисонъ* (Аввакум 247), в остальных случаях — *кириѣ елеисонъ* (Срезн. I, 1209). Из греч. *Κύριε ἐλέησον* «господи, помилуй»; см. Фасмер, Гр.-сл. эт. 105; Карский, ЖМНП, 1894, апрель, стр. 447; Савинов, РФВ 21, 29; Беркнер 1, 502. Форма *куролесу* воспринималась как форма вин. п. ед. ч., отсюда им. ед. *куролеса*. Наряду с этим в загадке встречается форма м. р.: «идут лесом, *поют куролесом*, несут деревянный пирог с мясом» («Отгадка: похороны»); см. Горяев, ЭС 176; Преобр. I, 417 и сл.» [16, 427-428]

¹² Имеется в виду учение немецкого философа, экономиста и общественного деятеля Карла Маркса (Karl Heinrich Marx, 1818 – 1883), точнее система его теоретических взглядов, включающая в себя целый ряд разнообразных теорий и теоретических положений в области политической экономии как раздела экономической теории. В рамках своего учения Маркс разработал и развил: трудовую теорию стоимости, теорию прибавочной стоимости, теорию цены производства и другие теории и идеи. Хотя экономическое учение Маркса не раз критиковалось за несоответствие реальной практике и устарелость, оно стало основой для целого направления в экономической теории, в настоящее время называемого марксистской политической экономией. В СССР последняя не только трактовалась как единственная верная, но и получала активное практическое применение, с очевидностью подтверждая справедливость критики. Советские экономисты не раз вынуждены были корректировать на практике основы учения Маркса, необходимым образом обращаясь к иным теориям и учениям. — *Прим. ред.*

¹³ «The Death of the Author» (1967; фр. «La mort de l'auteur», 1968) — эссе французского философа, литературного критика и теоретика Ролана Барта (Roland Bart, 1915 – 1980). Русский перевод: [4]. — *Прим. ред.*

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами вдохновились одним лишь названием бартовского эссе, но не самим его содержанием. Однако выводы, конечно, — глобально-революционные! Как всегда. В общем, опять «победа в отдельно взятой стране...»¹⁴.

Завершая ответ на Ваш вопрос о том, чему можно учить молодых композиторов, могу сказать, что здесь и студенту, и его преподавателю нужно учиться понимать и чувствовать ту реальную культурную ситуацию, в которой находится композитор. Поэтому моим иностранным студентам я преподаю совершенно по-другому (тоже всякий раз по-разному), чем российским, потому что у них совсем другой бэкграунд. Европейские студенты, в отличие от ребят из российских регионов, не в книжках вычитывают про «новые направления», а знакомятся с ними непосредственно на фестивалях и концертах. У нас же ребята из регионов вынуждены быть «книжниками». Отсюда во многом и специфические проблемы, на которых я должен был так подробно остановиться.

№6 (Об ученичестве).

Традиция — это не тавтологии и имитации, не угасание, а импульс движения; это то новое, что вносило каждое поколение наших предшественников. Композитор — это участник эстафеты саморазвития музыкального языка, происходящего параллельно с изменением социальных форматов, эстетических запросов общества, форм бытования искусства и т. п. В идеале студент должен получить в консерватории прочные навыки композиторского ремесла и параллельно с этим одну очень важную «прививку» — понимание того, что традиция — это не свойство сохранения покоя, а накопление энергии ускорения.

¹⁴ «Победа социализма в отдельно взятой стране» — официальная доктрина, провозглашенная руководством Советского Союза в 1925 году после XIV съезда ВКП(б). Как известно, классики марксизма утверждали обратное. Ф. Энгельс в своей работе «Принципы коммунизма» на вопрос о том, может ли социалистическая революция произойти в одной какой-нибудь стране, ответил следующим образом: «Нет. Крупная промышленность уже тем, что она создала мировой рынок, так связала между собой все народы земного шара, в особенности цивилизованные народы, что каждый из них зависит от того, что происходит у другого. Затем крупная промышленность так уравнила общественное развитие во всех цивилизованных странах, что всюду буржуазия и пролетариат стали двумя решающими классами общества и борьба между ними — главной борьбой нашего времени» (цит. по: [19, 334]).

Победа революционных коммунистических сил в ослабленной России в 1917 году в некотором смысле опровергла этот тезис Энгельса. Однако сложившаяся после революций и гражданской войны политическая и экономическая ситуация в СССР фактически поставила вопрос не столько построения социализма в понимании марксистов, сколько выживания социалистических идей в интерпретации советских революционеров. Результатом решения этого вопроса оказался длительный период насильственной государственной политики и экономической гонки за ведущими капиталистическими странами (в которых революция не происходила) ради оправдания иной экономической и политической модели и самой осуществленной революции.

Ю. С. Каспаров

№ 1 (О переоценке).

Думаю, что требуется не переоценка, а оценка всего наследия XX века! Композиторы-педагоги из разных стран, читая лекции, <нередко> дают граф-схему музыки прошлого столетия так, как они ее себе представляют. На граф-схемах отражены направления, взаимосвязи между композиторами и школами, влияния композиторов и групп друг на друга и т. п. Так вот, все граф-схемы у нас разные, и отличия порой очень существенные, принципиальные! А это означает, что каждый из нас воспринимает и представляет XX век по-своему! Более-менее мы сходимся в оценках нововенцев и следующих за ними структуралистов — молодых Булеза, Штокхаузена и Ноно. Некоторые соглашались, что параллельно со структуралистами жили и работали неоархаики (последователи Вареза) и неофольклористы (последователи Бартока), хотя в терминологии здесь тем более никакого единства. И что уж совсем удивительно, все очень сильно расходятся в определении места исполинской фигуры Мессиаана! А чью линию продолжил Ксенакис? Кто был за ним, и кто идет после? Кроме того, есть композиторы, которых откровенно «зажимали», замалчивали, — такие как Поль Мефано¹⁵ или композиторы-социопаты, вклад которых в сокровищницу XX века велик, но о которых тоже предпочитают не говорить, — такие как Горацио Радулеску¹⁶. И, конечно, никто не проводил исследования на предмет музыкальной значимости и социальной значимости. Ведь существуют широко известные, знаменитые сегодня композиторы, чьи заслуги лежат в социальной, но никак не в музыкальной плоскости! Об этом можно говорить много, но сказанного достаточно, чтобы понять — общепринятой оценки музыки XX века пока не существует! Большое, как известно, видится на расстоянии, но уже, похоже, пришло время хотя бы начать серьезное исследование. Может, мы не придем к верному пониманию завтра, но начнем приближаться, что уже немало!

№ 2 (О ценностях).

Существует и очень популярна точка зрения, и я с ней полностью согласен, утверждающая, что главное не «что», а «как»! Поэтому не так важно, каким музыкальным языком изъясняется композитор и какие новейшие и новомодные приемы звукоизвлечения присутствуют в его партитурах. Важен результат — такой, чтобы получившееся можно было считать произведением музыкального искусства! С этим, я думаю, согласятся все, но дальше мы уже расходимся, поскольку разные композиторы понимают под музыкой разное. Для Кейджа, например, и пение птиц уже было музыкой, с чем категорически не мог согласиться Шёнберг. Мы опираемся на различные концепции, и понятия «хорошо» или «плохо» всецело зависят от концепций, на которые мы опираемся. Что касается меня, я воспринимаю музыку как процесс. Тот ее тип, который мне близок, имеет драматургию, логику развития материала, что, в конечном счете, создает выстроенную форму целого. Важнейшим фундаментом для этого является гармония, которую я определяю как систему связи формообразующих элементов. Иными словами — это логика, объединяющая «строительные кирпичи», из которых композитор выстраивает музыкальное произведение, дающая возможность собрать их в некое единое

¹⁵ Поль Мефано (Paul Méfano, р. 1937) — французский композитор и дирижер. Палитра его стиливых исканий широка: от сериализма до экспериментов с четвертитоновой музыкой. В конце 1970-х увлекался электроникой, интерактивной музыкой. Проявлял интерес к спектральной музыке, но его собственные композиции разительно отличаются от эстетики сочинений французских спектралистов, поэтому его считают композитором «пост-спектрального» направления.

¹⁶ Горацио Радулеску (Horațiu Rădulescu, 1942 – 2008) — румыно-французский композитор, известен своими спектралистскими сочинениями. — *Прим. ред.*

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами и органичное целое. Под «формообразующими» следует понимать те, которые обладают приспособительным эффектом «элемент — система». Итогом работы для меня является создание музыкальной формы, так как только она (и не только в музыке, но и в литературе и в других искусствах) способна донести идеи и мысли, которыми автор хочет поделиться с людьми. Под музыкальной формой я понимаю объект N-мерного пространства, образованный работой гармонических функций, применяемых на всех уровнях структурирования звучащей материи. И, таким образом, в конечном счете, проблема сводится к оценке полученного объекта N-мерного пространства. И здесь возникает еще одна интересная проблема. Широко известно утверждение Симонида Кеосского, что живопись — немая музыка, а поэзия — говорящая живопись¹⁷. Возможно, именно это послужило прообразом широко известных фраз Шеллинга и Гёте. В лекциях по философии искусства Шеллинг утверждает, что «архитектура [есть] застывшая музыка»¹⁸. И то, что сказал вслед за этим Гёте в своих «Изречениях в прозе», очень похоже: «архитектура — онемевшая музыка»¹⁹. Так или иначе, но до XX века музыкальная форма представляла собой определенные невидимые, но слышимые здания, и параллели с архитектурой здесь абсолютно правомерны. Но XX век, начав с переосмысления тональной системы, изменил многое, и одно из грандиозных изменений коснулось формы. Сегодня проводятся параллели не с архитектурой, а со скульптурой!²⁰ И то, что сегодня нет унифицированных терминов, определяющих музыкальные формы, — убедительное доказательство правомерности новых параллелей. А дальше просто: мы оцениваем полученные «звучащие скульптуры»²¹, исходя из принципов, которые заимствуем из «родственного» искусства.

№ 3 (Об анализе).

Нет, не существует. Неважно, кто доказал теорему, — математик, плотник или компьютерная программа. И так же не имеет значения, кто вскрыл глубокие закономерности того или иного музыкального произведения и объяснил их смысл. Прекрасный пример «композиторского анализа» — анализ Первой постлюдии Витольда Лютославского из цикла «Три постлудии», выполненный Н. И. Пейко²² [14].

¹⁷ Более точная версия высказывания древнегреческого поэта Симонида Кеосского (ок. 556 – ок. 469 до н. э.) приводится у Г. Э. Лессинга в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766): «...живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись» (курсив наш, цит. по: [8, 380]). — *Прим. ред.*

¹⁸ «...архитектура <...> есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка <...>» [18, 281]. — *Прим. ред.*

¹⁹ Вариант перевода: «Архитектура — это онемевшая музыка» [5, 110].

²⁰ Яркой иллюстрацией подобных аналогий, по-видимому, следует считать название статьи знаменитого автора компьютерной музыки и акустика Жан-Клода Риссе (Jean-Claude Risset) «Ваяние» звуков с помощью компьютеров: музыка, наука, технология» (Sculpting Sounds with Computers: Music, Science, Technology, 1994) [21]. Также известно высказывание немецкого композитора Хельмута Лахенмана (Helmut Lachenmann): «Сериальные средства как помощь для открытия [Inventionshilfe] — почему нет? — вопрошает Лахенманн. — К такому сериальному плану я отношусь как скульптор к случайно найденному камню, с той лишь разницей, что я могу не только “отсекать” его части, но и деформировать его, интерпретируя его по своему желанию, причем именно я должен определить его окончательную форму» (цит. по: [7, 6]). — *Прим. ред.*

²¹ Здесь, вероятно, не следует путать выражение Юрия Сергеевича с известным понятием «звуковая скульптура» (sound sculpture), применяемым по отношению к пространственно-звуковым арт-объектам. — *Прим. ред.*

Термин «звуковая скульптура» был введен в 1965 году Диком Хиггинсом (Dick Higgins) в статье «Интермедиа» (Intermedia) [20] для обозначения распространенного в середине XX века жанра инсталляций, в котором важную роль играют звуковые эффекты.

²² Николай Иванович Пейко (1916 – 1995) — советский и российский композитор, дирижер и педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. — *Прим. ред.*

№ 4 (О «находках»).

Ключевые слова здесь — «вот как бывает». Все остальные дополнения к анализу как таковому уже не относятся.

№ 5 (Чему учить).

На занятиях по композиции проходят не «авангардизм (даже два)», и они, наши занятия, никак не связаны с постмодернизмом. Если бы это было так, то до XX века занятий по композиции в мире просто не существовало бы! Однако во все времена композиторов воспитывали, и давно возникли композиторские школы с глубокими традициями, которые успешно развиваются и углубляются.

На занятиях по композиции учат ремеслу! Студенты часто, начиная новое сочинение, набирают много всяких разных элементов и мешают их в какую-то дикую кучу, и необходимо разобраться, какие из них действительно нужны, то есть, являются системообразующими, а какие лишние. Это первый шаг. Второй — надо разобраться, как эти системообразующие элементы экспонировать. Понятие экспозиции относится к фундаментальным, вечным, поскольку в какой бы стилистике ни работал композитор и какой бы «строительный материал» он ни отбирал для своей новой работы, этот «строительный материал» необходимо показать слушателю, чтобы было ясно, из чего будет прорасти музыкальная конструкция. После того как мы разбираемся с экспозицией, ее спецификой и структурой, мы переходим к развитию материала. Здесь надо точно отдать себе отчет, по каким координатам музыкального пространства это развитие может осуществляться. Например, сегодня во многих сочинениях молодых композиторов, включая тех, кто пытаются «реанимировать» гомофоническую двухладовую тональную систему, звуковысотная координата не является системообразующей! И это надо понимать, иначе развитие пойдет по неверному пути и не приведет ни к какому результату! Конфликт «устой — неустой» сегодня перенесен в другую систему, в отличие, скажем, от баховской музыки, где он располагался в плоскости «звуковысотность — метроритм». И совсем иначе обстоят дела у структуралистов, где координатами стали и тембр, и штрих, и динамика, и многое другое! Понимание того, в какой системе координат заложен у тебя конфликт — залог успеха! И дальше просто нужно вооружиться соответствующим арсеналом приемов развития материала. В каких-то случаях можно воспользоваться приемами, наработанными раньше, а в каких-то — надо придумывать свои! Я, наверное, не стану продолжать, поскольку этого достаточно для того, чтобы понять, чем мы занимаемся на уроках композиции. Добавлю только то, что чем талантливее композитор, тем ярче «строительный материал», который он излагает в экспозиции. И чем он профессиональнее, тем интереснее и глубже он его развивает, выстраивая в финале индивидуальную музыкальную форму. И если мы не всегда можем поспособствовать развитию таланта — здесь нет универсальных рецептов, и, главное, никогда изначально не знаешь, насколько высок творческий потенциал того или иного молодого человека, — то мы всегда можем и обязаны развить профессиональные качества! На своих занятиях я нередко привожу примеры великих композиторов прошлого, которые, «играя мускулами», выбирали иногда для своих будущих произведений ничтожный, ни на что, казалось бы, не годный материал. Но, обладая высокой композиторской техникой, из этого материала они выстраивали впечатляющее музыкальное здание! Так вот, развитие композиторской техники, умение успешно работать с любым материалом, — наша основная задача!

№ 6 (Об ученичестве).

С такой проблемой я не сталкивался и потому не думал о ней. Но я уже говорил, что тематизм, то есть материал, из которого создается музыкальная композиция, определяется талантом автора. Чем больше таланта, тем тематизм ярче и необычней.

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами
Тематизм талантливых людей глубоко индивидуален, а его развитие только усиливает своеобразие мышления.

К нам, в Московскую консерваторию, поступают в основном очень талантливые ребята, и практически все они очень амбициозны! Скорее, мы сталкиваемся с другой проблемой, когда молодые люди отрицают фундаментальные понятия и стараются создать какое-то свое искусство, не связанное с традициями. Таким образом, об эпигонстве нам говорить не приходится, и за все годы работы в консерватории я ни разу даже не слышал, чтобы кто-то произнес слово «эпигонство». Исключение, может быть, составляют студенты-композиторы из стран Восточной Азии. Но здесь иначе и быть не может! Обладая очень далеким от европейского менталитетом, они познают европейскую музыку посредством подражания, что правильно и за что клеймить и осуждать их ни в коем случае нельзя!

Есть еще одна специфическая черта нашего времени, напроць исключаящая эпигонство. Сегодня все наши композиторы ориентированы на западную музыку XX и XXI столетий. Причем, не столько на «классику» — нововенцев, структуралистов, неоархаиков и т. д. — сколько на ныне живущих: Мюрюя²³, Дюфура²⁴, Фуррера²⁵, Хааса²⁶... Но даже если кто-то попробует стилизовать, к примеру, Гризе²⁷ или Лакхенмана²⁸, или Фернихоу²⁹, то, уверяю, результат будет очень далеким от образцов!

²³ Тристан Мюрюя (Tristan Murail, р. 1947) — французский композитор, музыковед и педагог. Один из крупнейших композиторов, работающих в направлении спектральной музыки.

²⁴ Юг Дюфур (Hugues Dufourt, р. 1943) — французский композитор, музыковед и философ, один из создателей спектральной музыки как направления.

²⁵ Беат Фуррер (Beat Furrer, р. 1954) — австрийский композитор и дирижер швейцарского происхождения, известен многочисленными сценическими произведениями. С 1991 года Фуррер — профессор композиции в Университете музыки и театра в Граце, с 2005 года — член Академии искусств в Берлине.

²⁶ Георг Фридрих Хаас (Georg Friedrich Haas, р. 1953) — австрийский композитор, один из представителей спектральной музыки.

²⁷ Жерар Гризе (Gérard Grisey, 1946 – 1998) — французский композитор и педагог, ярчайший представитель французской спектральной школы и ее идеолог.

²⁸ Хельмут Лакхенман (Helmut Lachenmann, р. 1935) — немецкий композитор, педагог, создатель собственного творческого направления «инструментальная конкретная музыка» (musique concrète instrumentale), в рамках которого ведущее значение приобретают нетрадиционные способы игры на инструментах и возникающие в результате их применения звуковые эффекты.

²⁹ Брайан Джон Питер Фернихоу (Brian John Peter Ferneyhough, р. 1943) — английский композитор и педагог, ведущий представитель музыкального направления «новая сложность» (new complexity).

Ю. В. Воронцов

№ 1 (О переоценке).

Человеку, как и обществу в целом, свойственно в любой момент своей жизни заниматься переоценкой и только что произошедшего, и прошлого, так как мы постоянно получаем новую информацию и из далекого прошлого в том числе. И этот процесс очень диалектичен. Он находится в постоянной динамике. Если же говорить непосредственно о событиях столетней давности, то, нельзя не отметить главное, оттого и уже достаточно банальное: 1917 год — важнейшая веха в судьбе России. В естественном развитии музыкального процесса в стране и интеграции его в Европу произошел надлом, последствия которого не преодолены еще и сейчас.

Я отношусь к этому так: из песни слова не выкинешь. Раз так все сложилось, такова и была судьба России. И музыкальная в том числе. Выделил бы роль Н. Я. Мясковского. Его «академизм» с течением времени все больше и больше обретает черты настоящего музыкального героизма. Интересно, что его нежелание расставаться с идеалами благородства и гуманизма и сейчас привлекают к его музыке молодых композиторов, уставших от «чернухи» и длительных погружений в темные стороны души. Благородство и гуманизм, несколько столетий бывшие незыблемыми опорами в искусстве, пошатнулись заметно в первый раз именно после Первой мировой. В наше же время возникает ощущение, что большинство творцов, нацеленных на поиск нового в искусстве, умышленно избегает даже малейшего приближения к этим идеалам. Многие уже подмечали эту «дьявольскую» подоплеку почти всех новых тенденций в искусстве XX века. И художники не виноваты. Они заложники неумолимого объективного процесса развития своего искусства, и им лучше слышно веление времени. Это, если выделять доминирующую тенденцию. А так-то музыки пишется какое-то невероятное количество абсолютно во всех мыслимых, и даже не очень, направлениях.

Жизнь в СССР искусственно продлила нам возможность не видеть этих проблем века в музыке и в искусстве в целом. Хотя я бы не назвал музыкальную жизнь Западной Европы в XX веке развитием по прямой. Особенно сильно отразилась Вторая мировая война. Особенно на Германии. И в итоге, оба авангарда оказались важными, но лишь ветвями единого музыкального древа, впрочем, как и открытый Хельмутом Лахенманом ящик Пандоры темброво-шумовой музыки.

Если охватить отрезок последних лет сорока, то есть тот, что проходил на моих глазах, я бы отметил, в целом, несбывшиеся надежды, связанные с возникновением электронной музыки. В какой-то момент казалось, что она попросту «похоронит» любую иную музыку, такими безграничными казались ее возможности. Но этого не произошло. Возможно, пока.

№ 2 (О ценностях).

Пожалуй, один штрих, который чувствую, отмечу. Если в былые времена в музыке все решал именно музыкальный талант, то последнее время процесс интеллектуализации любого творчества развивается весьма стремительно. И в музыке это приводит к тому, что ментальная составляющая музыкальной концепции становится все весомее и весомее. И красота начинает перемещаться из области чувственного в область ментального наслаждения.

№ 3 (Об анализе).

Переведем вопрос в практическую область. Есть в Москве такая замечательная дискуссионная площадка, как заседания секции АСМ Союза московских композиторов³⁰. Задача ставится сложная. Только что написанное, исполненное и прослушанное сочинение подвергается своеобразному экспресс-анализу коллег композиторов и музыковедов непосредственно после прослушивания. Не всякий раз, но достаточно часто, особенно когда музыка этому способствует, я просто наслаждаюсь аналитической дискуссией моих коллег! И никакой возможности нет сказать, кто в ней ярче, глубже и интереснее в таких парах, как, например, Рауф Фархадов и Владимир Николаев или Виктор Екимовский и Анна Амрахова, или Александр Вустин и Вячеслав Рожновский, Справедливости ради стоит отметить, что композиторы, пожалуй, бывают менее объективны в своих мнениях. И еще одна оговорка: здесь подобран срез любящих и умеющих интересно поразмышлять о том, что <они> делают, композиторов и активно пишущих именно о современной музыке музыковедов. Так бывает, но бывает и совсем иначе. Нет у меня ответа на этот вопрос.

№ 4 (О «находках»).

Просто соглашусь. Хотя в такой трактовке для композитора эта мысль отдает неуверенностью в себе, что всегда чревато излишней зажатостью. А следственно и невозможностью полностью раскрыться. По своей природе композитор — уверенный в себе захватчик всего достойного, что встретится. Он уверен, что все сможет «переварить», но на деле это происходит с переменным успехом. А постоянно получается, наверное, только у гениев.

№ 5 (Чему учить).

Никогда не ставлю для себя задачу научить молодого композитора уже в консерватории писать своим самобытным языком и находить темы для музыкального диалога со слушателем, ранее неслыханные и невиданные. Это чистая утопия. В преподавании композиции широко практикуется такая установка: в годы учебы композитор должен «прожить» в своем творчестве, желательно, всю историю музыки до настоящего времени, желательно не пропуская ничего важного. Что-то можно «пройти» аналитически, не обязательно «отметиться» сочинениями во всех стилях. Только это даст шанс самому почувствовать и поймать в воздухе то, что именно тебе дано сделать.

Есть такая весьма провокационная формула: «учитесь у классиков!» На деле, для композитора намного легче учиться у современников. В этом случае можно напрямую использовать разные элементы техники. Учиться у Бетховена несоизмеримо сложнее. Прежде всего, надо научиться хорошо представлять технически и эстетически ситуацию, в которой он находился. И его художественные или технические открытия почувствовать на том фоне. Если Вы сумеете эти открытия почувствовать как свои — у Шумана, Чайковского, Стравинского на фоне их времени и их задач, — появится шанс почувствовать это и для настоящего времени.

№ 6 (Об ученичестве).

³⁰ Имеется в виду новая Ассоциация Современной Музыки (АСМ-2), сформировавшаяся в январе 1990 года. Целью ее создания было возрождение одноименной ассоциации раннего советского времени. Новая ассоциация была призвана пропагандировать ориентированную на авангард современную зарубежную музыку, а также творчество российских композиторов. Костяк группы составили композиторы: Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов и Николай Корндорф. Возглавил ассоциацию Эдисон Денисов. Среди членов новой АСМ в разное время были: Леонид Грабовский, Александр Кнайфель, Сергей Павленко, Александр Вустин, Владислав Шуть, Виктор Екимовский, Фарадж Караев, Вячеслав Артёмов, Владимир Тарнопольский, Александр Раскатов, Иван Соколов, Юрий Каспаров. С 1996 года АСМ-2 возглавляет В. А. Екимовский.

Несколько лет назад ансамбль «Студия новой музыки»³¹ дал в Камерном зале <Московской> филармонии необычный концерт. На нем были исполнены сочинения наших корифеев-авангардистов прошлого века, написанные в студенческое время, на первых курсах консерватории. Запомнилось достаточно академичное, но очень крепко сделанное Трио Э. Денисова и Фортепианная сюита А. Шнитке, которая особенно меня поразила. Во время прослушивания я стал ловить себя на том, что я просто слышу реплики-советы Голубева³² (а я учился в его классе двадцатью годами позже Шнитке), в основном, касавшиеся его (Голубева) любимых фактурных приемов. Шнитке идеально следовал советам профессора! Дошло до того, что во время звучания фуги, думаю: «Ну а вот здесь Кирилыч, когда все возможное уже исчерпано, наверняка бы посоветовал контрапункт терцовых удвоений». И он начался! Шнитке безоговорочно доверял Голубеву, и мне кажется, это сделало его только сильнее. Это был ученический опус нашего самого яркого впоследствии композитора конца XX века. А заданный вопрос решается, видимо, не в годы учебы, а позже. И определяет все, наверное, сила дарования. Если во время прослушивания ловишь себя на мысли: это было у такого-то, а вот это у такого-то, — значит, не хватает художественной мощи авторского «общего знаменателя», способного подчинить себе все детали.

³¹ В 1993 году Владимир Тарнопольский сформировал из числа студентов и аспирантов консерватории ансамбль, получивший название «Студия новой музыки». Это был первый консерваторский коллектив, специализировавшийся на исполнении современной музыки. Созданный на базе учебного заведения и существующий сперва на общественных началах, ансамбль с 2005 года становится структурным подразделением консерватории. Его главным дирижером стал Игорь Дронов, который возглавляет коллектив и по сей день. Бессменный участник всех фестивалей современной музыки («Музыкальный форум», «Другое пространство»), пропагандирующий сочинения зарубежных авторов, коллектив этот дал путевку в жизнь многим сочинениям российских композиторов.

³² Евгений Кириллович Голубев (1910 – 1988) — советский композитор и педагог, профессор Московской консерватории (с 1947 года). — *Прим. ред.*

Ф. К. Караев
(интервью)

А. А.: *Фарадж Караевич, Вы известны своими критическими высказываниями в адрес кумиров композиторской молодежи. Но в последнее время произошло достаточно событий, которые могли повлиять на значимость творчества того или иного композитора в современном культурном контексте. Что на Ваш взгляд сегодня заслуживает кардинальной переоценки?*

Ф. К.: На мой взгляд, в первую очередь, переоценки заслуживает творчество многочисленных эпигонов создателя *musique concrète instrumentale*³³ Хельмута Лахенмана, и многое из его наследия. Так же и поздний — только поздний! — Штокхаузен и, не исключено, что-то из Булеза. Но! Не забывать о поистине героических усилиях этих титанов по созданию *нового восприятия новой музыки*. «Переоценка» не означает «отрицание»!!!

В обязательном порядке — quasi-романтические опусы позднего Пендерецкого, бессмысленная и ненужная музыка.

В беспристрастном осмыслении нуждается творчество Вольфганга Рима, имеющего далеко не очевидный статус «Неприкасаемого»³⁴. В противовес незаслуженно отодвинутому на второй план Бернду Алоису Циммерману, у которого любая сцена из оперы *Soldaten*³⁵ или часть *Requiem für einen jungen Dichter*³⁶ перевешивает все бесчисленные опусы Рима и по таланту, и по уровню мастерства, и по значимости в исторической ретроспективе музыки XX века.

Как и Арво Пярта, одного из создателей феномена «тихой музыки», приносящей ему нескончаемый триумф у неискушенной европейской публики.

И уж наверняка необходима кардинальнейшая переоценка творчества российских — что особенно важно для нас! — сверхрадикалов, у которых само понятие «музыкальность» вызывает истерику, а безуспешные поиски самореализации сродни зависимости от тяжелых наркотиков.

Сатурн, пожирающий своих... родителей!

А. А.: *Позволю себе заметить, что музыка композиторов, со «сверхиронией» называемых Вами «сверхрадикалами», сегодня благополучно звучит в концертных залах, имеет своего слушателя, а посещение подобных концертов как-то постепенно стало правилом хорошего тона среди уважающих себя любителей музыки.*

Ф. К.: Своего слушателя и Киркоров имеет...

³³ «Инструментальная конкретная музыка» (фр.) — жанр инструментальной музыки, разработанный и названный Хельмутом Лахенманом по аналогии с жанром «конкретная музыка» (*musique concrète*), изобретенным французскими композиторами Пьером Шеффером и Пьером Анри. По сути, основная идея предложенного Лахенманом жанра заключается в создании эффектов «конкретной музыки» инструментальными средствами, причем способ воспроизведения этих эффектов (путем применения нетрадиционных техник игры на инструментах) оказывается порой не менее важен по значению, чем сам звуковой результат. — *Прим. ред.*

³⁴ Здесь Фарадж Караевич пользуется популярной в настоящее время заменой слова «неприкосновенный» в прямом значении на слово «неприкасаемый», которое обычно характеризует низшую касту в структуре индийского традиционного общества, но при подобной замене создает колоритную двусмысленность. — *Прим. ред.*

³⁵ «Солдаты» (нем.). — *Прим. ред.*

³⁶ «Реквием для юного поэта» (нем.). — *Прим. ред.*

Ну а если говорить серьезно, то тут есть некая закономерность, и, я бы сказал, сложилась подобная ситуация далеко не случайно.

Мастеру, работающему в сфере искусства, во все времена было необходимо обладать неким обязательным условием, неким обстоятельством, без которого его деятельность имела шанс умереть, не родившись. Живописцу нужен выставочный салон, писателю и поэту — типография, композитору — исполнитель. Самая гениальная партитура мертва, пока не будет озвучена, — это, конечно, трюизм, но с привкусом, я бы сказал, горечи.

Вернемся назад на несколько десятилетий, во времена, когда музыка Большой Тройки³⁷ только начинала прорываться в концертные залы. Кто в то время был тем единственным дирижером, который вопреки давлению официоза, бесстрашно исполнял сочинения Денисова, Шнитке, Губайдулиной, завоеывая для их партитур жизненное пространство? Геннадий Николаевич Рождественский, — скажете Вы и будете правы. Геня, как называли его в кругу своих, это подарок судьбы для целого поколения! Троице авторам, к которым я отношусь с огромным пиететом, несказанно повезло, что в одно время с ними жил такой талантливейший исполнитель, бескомпромиссный и честный Музыкант, искренне любивший творчество своих сверстников и сделавший неизмеримо много для его продвижения на концертную эстраду. Вспомним, хотя бы, премьеру Первой симфонии А. Шнитке в Горьком в 1974 году!³⁸

Наступают Новые времена — возникают Новые реалии.

Уникальный талант Курентзиса³⁹ вызвал к жизни немало сочинений тех авторов, которых я продолжаю называть сверхрадикалами. Они мгновенно находят общий язык с дирижером, легко понимают друг друга, — ровесники, у них общие интересы. И это

³⁷ Наименование «Большая Тройка» прочно закрепилось за именами ведущих представителей советского авангарда в музыке второй половины XX века — Э. В. Денисовым, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулиной. Происхождение данного наименования, по-видимому, подробно не изучалось, однако зарубежные исследователи указывают на авторство Ричарда Тарускина (Richard Taruskin), который использовал выражение «Big Troika» (букв. «Большая Тройка»), вероятно, впервые в своей статье «Where is Russia's new music? Iowa, that's where?» (букв. «Где новая русская музыка? Айова, это где?», статья опубликована в газете «The New York Times» 5 ноября 2000 года). Однако присутствие заимствованного слова «troika» с очевидностью намекает на то, что корни данного выражения следует искать в русскоязычных источниках. — *Прим. ред.*

³⁸ Симфония была впервые исполнена 9 февраля 1974 года в городе Горьком (Нижегород) в Кремлевском концертном зале филармонии; Горьковским филармоническим оркестром дирижировал Геннадий Рождественский. Сам дирижер говорил по поводу премьеры:

«Первую симфонию <...> я сыграл в городе Горьком (ныне — Нижнем Новгороде), поскольку руководители филармоний Москвы и Ленинграда тогда отказались это сделать. Под самыми разными предложениями — ремонт, фестиваль музыки детей из Удмуртии и так далее. Вот поехали мы в Горький, где с местным оркестром сыграли эту симфонию. Там был ажиотаж совершенно невероятный, излишний ажиотаж, всякий запрет всегда приводит к ажиотажу ненужному. Туда люди приезжали из Москвы на автомобилях на репетиции и на концерты. Это все происходило в нижегородском Кремле, территория которого во время репетиций была оцеплена местной милицией, что только привлекало понимающих, не понимающих — неважно, что там такое происходит, раз не пускают никого. А когда состоялось исполнение, появились две рецензии. Одна — панегирическая, вторая — ругательная. Одна — что перед нами гений, другая — что его посадить бы не мешало. Это дело дошло до Москвы, и секретаря по идеологии Горьковского обкома партии попросили больше на работу не приходить, вот так этим и закончилось» (из расшифровки интервью, данного Г. Н. Рождественским в рамках телепередачи «Линия жизни» на канале «Культура» от 6 января 2007 года; копия видеотрансляции доступна по ссылке: <http://www.viprutv.com/m/50976/Linija-zhizni-Gennadij-Rozhdestvenskij>).

Этапное для творчества А. Шнитке произведение в Москве прозвучало лишь через 20 лет после горьковской премьеры — в 1986 году.

³⁹ Теодор (Иоаннович) Курентзис (Θεόδωρος Κουρεντζής, р. 1972) — греческий и российский дирижер, обладатель множества наград и премий («Золотая маска», «Строгановская премия» и других), сотрудничает с ведущими коллективами России и мира, является одним из учредителей и арт-директоров международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», с 2011 года — художественный руководитель Пермского академического театра оперы и балета имени П. И. Чайковского. — *Прим. ред.*

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами вполне нормальная ситуация... Вскоре появляется молодой Чижевский⁴⁰, чье мастерство растет и совершенствуется, — кажется, еще вчера мы были далеко не в восторге от его Стравинского в Рахманиновском зале, а сегодня на Фестивале в Баку он блестяще дирижирует *Brief an Gösta Oswald* Бо Нильсона⁴¹.

А. А.: Не слишком ли большой прыжок во времени Вы допустили?

Ф. К.: Именно сейчас я хотел бы вернуться на пару десятилетий назад, напомнить о неразрешимых проблемах генерации, которая формировалась уже в иную эпоху, о композиторах АСМ-2. Застой, перестройка, развал страны — не слишком ли много испытаний выпало на долю одного поколения, жившего в эпоху великих перемен?

Судьба распорядилась так, что мы никогда не имели своего лидера-дирижера, у нас не было ни своего Рождественского, ни своего Курентзиса. И хотя наши сочинения на «Московской осени» стояли в программах Синайского⁴² — в далекие 90-е, позже — Понькина⁴³ и Полянского⁴⁴, — это были лишь редкие, пусть и чрезвычайно важные для нас, исполнения. Как итог — в течение огромного, я бы сказал, нескончаемого периода времени мы оказались отлученными от симфонического пространства и навсегда остались симфоническими изгоями.

А. А.: А Владимир Юровский⁴⁵?

Ф. К.: Дирижер-энциклопедист! Он постоянно пытается объять необъятное и, что самое удивительное, это у него почти всегда великолепно получается! Юровский — это явление, аналог которому подобрать невозможно, его невозможно ни с кем сравнивать... но в этом и необходимости нет: Юровский — это Юровский!

А. А.: Обратимся к другой стезе Вашей творческой деятельности — к педагогике. Чему, на Ваш взгляд, можно учить сегодня молодых композиторов?

⁴⁰ Филипп Иванович Чижевский (р. 1984) — российский дирижер, педагог, преподаватель Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, дирижер Государственной академической симфонической капеллы России (художественный руководитель — В. К. Полянский), сотрудничает с ведущими российскими и зарубежными коллективами, в том числе с Московским ансамблем современной музыки и ансамблем «Студия новой музыки» (художественный руководитель — В. Г. Тарнопольский). — *Прим. ред.*

⁴¹ «Brief an Gösta Oswald» (букв. «Письмо Гёсту Освальду», 1958-1959) — сочинение шведского композитора и поэта Бо Нильсона (Bo Nilsson, р. 1937) в четырех частях для голоса, солирующей флейты и оркестра на тексты шведского поэта и писателя Эрика Гёста Освальда (Erik Gösta Oswald, 1926 – 1950). — *Прим. ред.*

⁴² Василий Серафимович Синайский (р. 1947) — российский дирижер, сотрудничал со многими российскими и зарубежными оркестрами, в 2010 – 2013 годах был главным дирижером Большого театра, после ухода в отставку проживает в Амстердаме. — *Прим. ред.*

⁴³ Владимир Александрович Понькин (р. 1951) — советский и российский дирижер и педагог, народный артист России, обладатель множества наград, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ГКА имени Маймонида, ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, сотрудничает со многими российскими и зарубежными коллективами. — *Прим. ред.*

⁴⁴ Валерий Кузьмич Полянский (р. 1949) — советский и российский дирижер и педагог, народный артист России, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, основатель, художественный руководитель и главный дирижер Государственной академической симфонической капеллы России, сотрудничал со многими отечественными и зарубежными коллективами, обладатель множества наград. — *Прим. ред.*

⁴⁵ Владимир Михайлович Юровский (р. 1972) — российский дирижер, художественный руководитель Государственного академического симфонического оркестра РФ имени Е. Ф. Светланова, главный дирижер Лондонского симфонического оркестра, почетный доктор Лондонского королевского колледжа музыки, почетный профессор МГУ имени М. В. Ломоносова. — *Прим. ред.*

Ф. К.: Тому же, чему учили и пятьдесят лет назад, — ремеслу! Умению четко выстроить форму и развивать материал, пусть и в совершенно ином осмыслении этого понятия; безжалостному отбору средств; искусству прослушать вертикаль и осознать горизонталь музыкальной ткани; чувству меры в течение музыкального времени; продуманному чередованию кульминаций и спадов, *forte* и *piano*, *tutti* и *solo*. Учить слушать *свой* оркестр и писать *свою* партитуру, развивать музыкальный вкус, учить постигать красоту во многих ее проявлениях, таких, как совершенство замысла Веберна, безупречность архитектоники Ксенакиса, четкость графики партитур Лютославского, завершенность построений Лигети или хрупкость образов Крама.

Необходимо полностью исключить риск попадания в неокрепший организм молодого музыканта бациллы вседозволенности, постоянно доводить до его сознания, что *эксперимент* — это не цель, а *путь* к ее, цели, достижению.

Не забивать молодому — еще *не* композитору! — голову пустословием и демагогией, прикрывая неумение учить и отсутствие педагогического мастерства «фиговым листком» размышлений на quasi-философские темы. И на философские тоже! Необходимо целенаправленно и упорно готовить композитора-профессионала, как готовят врача или архитектора.

Начинающему композитору, блуждающему в потемках в поисках *собственной* истины, в первом периоде обучения необходим некий стандартный набор — вполне, впрочем, гибкий и эластичный — средств музыкальной выразительности, простых и ясных форм, традиционных инструментальных составов.

Согласитесь, что ординатору Пироговки⁴⁶ опасно поручать операцию по коронарному шунтированию, а студенту МАрХИ⁴⁷, представившему на зачет эскиз дачного нужника, не стоит доверять проектирование небоскреба.

То же и в музыке: «*Кто жалеет розги своей, тот ненавидит сына; а кто любит, тот с детства наказывает его*»⁴⁸, — не мной сказано!

А. А.: В одном из интервью, опубликованном в «Музыкальной академии» [6], Вы говорили о том, что молодым необходимо меньше говорить — больше делать, не объяснять музыку, а сочинять. По Вашему утверждению, порой авторская аннотация оказывается гораздо более интересной, чем исполняемое сочинение, что...

Ф. К.: А разве я не прав? Вот Вам свежий пример, «Московская осень — 2017», аннотация: «...находит отражение идея взаимодействия элементарных частиц, формирования гравитационных полей и каустик». Далее следует объяснение, что есть «каустика»: это «огнивающая семейства лучей, не сходящихся в одной точке, к примеру, радуга — это огромная разноцветная каустика»⁴⁹.

Справедливости ради надо сказать, что я не слышал анонсируемое сочинение. Но! Если опус этот действительно ценен, то к чему эта заумь? А если нет, то подобное словесное недержание может вызвать лишь ироническую улыбку, но положения, уж поверьте мне, никак не спасет.

Или еще: «*NDEMBU — племя народов банту Центральной Африки. Время Ндембу — где каждый символ выражает множество тем, а каждая тема выражается многими символами. Сплетение символов и тем — богатое хранилище информации. <...> Само понятие «символ» у ндембу содержит указание на процесс обнаружения. Определенный*

⁴⁶ Имеется в виду Российский национальный исследовательский медицинский университет имени Н. И. Пирогова. — *Прим. ред.*

⁴⁷ Имеется в виду Московский архитектурный институт (государственная академия) — *Прим. ред.*

⁴⁸ Здесь Фарадж Караевич цитирует высказывание царя Соломона из Книги Притчей (Притч. 13:25).

⁴⁹ Приведенная цитата из аннотации к сочинению была взята Фараджем Караевичем из буклета XXXIX Международного фестиваля современной музыки «Московская осень — 2017» [15].

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами *аспект ритуала, а также официальный исполнитель, раскрывающий ход событий — Гадальшик»*⁵⁰.

Вспоминаю Раскатова: «Не обязательно изобретать еще какие-то технические новации <...>. Распорядиться уже существующим — гораздо более трудная проблема»⁵¹. И жалею о том, что с этими словами не знакомы наши девочки — авторы цитируемых манифестов. Так и подмывает их спросить: «А вы крестиком вышивать не пробовали?»

А. А.: Изменились ли в современных условиях оценочные критерии творчества композиторов?

Ф. К.: Шкала не изменилась: талант, профессионализм, идея и сегодня противостоят унылой посредственности, дилетантизму и отсутствию замысла.

А. А.: И вопрос, который в последнее время меня занимает более всего: существует ли разница между композиторским и музыковедческим анализом?

Ф. К.: Бесспорно! Музыковедом движет ум, композитором — интуиция.

А. А.: Для меня разница между музыковедческим и композиторским анализом — в установке: музыковед познает какой-то метод, пополняя копилку своих знаний, а композитор, открывая что-то новое, понимает, что именно так уже делать нельзя.

Ф. К.: Думать именно так — это Ваше право. Но то, что сие утверждение не бесспорно, — факт.

А. А.: Ученичество и эпигонство: существует ли между этими явлениями грань, отделяющая одно от другого? Можно ли научить эту грань распознавать?

Ф. К.: Попытка понять, где находится подобная грань, бесперспективна, это не более чем безуспешная трата времени. Но обладающий композиторским дарованием, музыкальной интуицией, музыкальным же интеллектом и обученный (!!!) основам ремесла имеет все шансы разобраться в ситуации, когда ложное выдается за истинное, а подлинный артефакт заменяется профанацией. И тогда необходимость в вопросе «*Можно ли ЭТОМУ научить?*» исчезнет сама собой.

⁵⁰ Данная цитата была взята нашим собеседником из аннотации, опубликованной на сайте Центра современной музыки при МГК имени П. И. Чайковского [12].

⁵¹ Цит. по: [3, 266].

К. А. Уманский
(интервью)

А. А.: Изменилось ли сегодня Ваше отношение к музыке прошлых лет? Чье творчество (не обязательно конкретных авторов, может быть, представителей каких-либо направлений в целом), на Ваш взгляд, не выдержало проверку временем?

К. У.: Безусловно, Шнитке, как бы это ни было тривиально. Я все-таки уже имею временную перспективу и могу сравнивать разные периоды нашей истории. Помню, какой это был бум в 80-е годы, когда казалось, что этот композитор воплощает собой решительно все. Но литературно-политизированная составляющая его творчества не выстреливает уже так сейчас, и все, что остается, — это чувство обиды от того, что Шнитке не реализовал в полной мере свой гигантский потенциал просто в музыке. Это, возможно, полемическое и очень жесткое мнение. Но, как ни странно, даже Денисов и Губайдулина, если брать всю тройку <наиболее известных советских авангардистов>, — больше реализовались чисто музыкально. А ведь у Шнитке потенциал, наверное, выше был. У него по пальцам можно пересчитать произведения, такие, грубо говоря, серьезные, без вот этого «нео-Шостаковича». Вот мое мнение по этому поводу.

Скорее всего, под переоценку попадают такие авторы, которые на определенном этапе воспринимались абсолютно авангардными. Казалось, можно просто идти за ними, — и уже все будет хорошо (в плане того, чтобы себя считать авангардными). Даже Ксенакис, Лахенман — все это уже как бы апробированное довольно-таки большим количеством композиторов, многократно повторенное так, что получилось уже «замаслено». Поэтому трудно сказать, кто уже не попал под это понятие переоценки — может быть, такие личности как Штокхаузен, потому что он, действительно, очень многомерен. Трудно еще исчерпать в процессе подражания и заимствования что-то в нем.

А. А.: В современной культурной ситуации — в эпоху безвременья, между не столь авангардным авангардизмом и теперь уже не актуальным постмодернизмом — чему можно учить будущих композиторов?

К. У.: В силу того, что эти циклы отрицания и отрицания-отрицания на моем веку прошли несколько раз, уже стирается грань, как это ни парадоксально, между авангардизмом и постмодернизмом. Допустим, как расценивать творчество Кнайфеля⁵²? По выбранным средствам — как своего рода постмодернизм, а по какому-то нахождению в своем пространстве — это, может быть, свой род авангардизма. Здесь сама идея противопоставления уже не несет в себе того оттенка, может быть, первого, отрицающего антагонизма, когда достаточно одного раза подвергнуть что-нибудь отрицанию и следующий этап подобного рода становится чем-то другим. В наше время в этой ситуации на первый план выдвигается не факт существования авангарда или его отрицания, а то, как именно в конкретном случае это решалось. То есть вопрос индивидуальных планов.

У меня более тривиальное и, честно сказать, приземленное отношение к ситуации. Ведь сегодня очень многие поступают неосведомленные вообще ни о чем: процент полуобразованных, к сожалению, велик. Если речь идет о школе как о таковой, то в той ситуации, когда есть большие пробелы, выход один — просто учить очень стандартными и традиционными методами. Просто учить всевозможным техникам, не побоюсь этого

⁵² Александр Аронович Кнайфель (р. 1943) — российский композитор, автор многочисленных произведений в разных жанрах, в том числе музыки к фильмам, театральным постановкам. Член Союза композиторов и Союза кинематографистов. — *Прим. ред.*

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами сказать, по принципу холоповских систем⁵³. Тут интересная сложилась ситуация: появилось достаточно много серьезных молодых людей... — с точки зрения знаний, тяги к тому, чтобы быть всесторонне образованным в музыке, они вообще не хотят в эту сторону смотреть — плохо или хорошо это...

А. А.: В сторону чего?

К. У.: В сторону авангарда. Две трети тех, кто сейчас учится, нельзя однозначно ориентировать на выбор какого-то направления, эстетического «витка». Их нужно просто поднимать технически до какого-то общепринятого уровня, чтобы они элементарно умели что-то писать.

Я, правда, сейчас не так часто слушаю, что пишут начинающие композиторы. Но кое-какие выводы можно делать, наблюдая за тем, как они приходят и смотрят партитуры (на занятиях по инструментоведению).

Но если бы я преподавал композицию, и студент демонстрировал свои какие-то свойства, я бы прислушивался к его внутреннему миру и пытался сделать так, чтобы как можно более полно проявилась сущность данного человека, его природа. Я пытался бы разгадать, что он на самом деле хочет, чтобы не идти поперек и вопреки его нутру, а стараться его развить.

Но сейчас я вижу какое-то странное «посерение» общего уровня в ориентированности возможностей. Таланты ведь возникают с какой-то определенной равномерностью в любое время. А в последние годы как будто бы исчезли ячейки — подготовленные, социальные — для того, чтобы можно было как-то расцветать в тех или иных качествах. Как будто их взяли — и убрали, куда-то они делись. Это первое. Второе, сейчас все стали более комфортно себя как-то чувствовать в единичном качестве. У молодых композиторов исчезла тенденция к созданию группировок, что совершенно очевидно.

Может быть, и общественная жизнь как-то настраивает на то, чтобы уйти «внутрь». В чем-то время схожее с тем периодом, в котором оказался я, только с другим немножко вектором: когда я закончил консерваторию, вернулся из армии, — была перестройка, и тоже у нашего поколения была некая дезориентированность. Но теперь немножко странная дезориентированность наблюдается: я бы сказал не столько эстетическая, сколько психологическая.

А. А.: А в чем конкретно дезориентированность проявляется? Если можно, поподробнее.

К. У.: Прежде всего, сейчас вообще никого не охватывает пафос в такой степени, как это было еще несколько лет назад. Пафос — ощущать себя частью глобального культурологического процесса. Что сейчас — постмодернизм или какой-нибудь третий авангардизм, или пост-постмодернизм — никому не интересно. Сейчас как будто происходит некое сужение мироощущения на себе по типу средневекового углубления, в плохом или хорошем смысле — не знаю. Все, что происходит, способствует самозамыканию больше, чем саморазмыканию.

⁵³ Под «холоповскими системами», по-видимому, имеются в виду методические принципы Ю. Н. Холопова, заключающиеся в том, что обучение музыкантов (прежде всего, теоретиков и композиторов) должно идти через практическое освоение разных композиторских стилей и техник. Эти принципы, в частности, отразились в структуре созданных ученым учебников гармонии, например, учебного пособия «Задания по гармонии» (1983) [17], рекомендованного «для студентов композиторских отделений историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов». — *Прим. ред.*

А. А.: В этих условиях «самозамыкания» изменилась ли оценочная шкала? Ориентиры остались или они до такой степени видоизменились, что можно говорить о другом эстетическом измерении?

К. У.: Да, вот тут могут самопроизвольно произойти какие-то неожиданности. Мне кажется, что у современного молодого композитора могут возникнуть совершенно иные акценты. Допустим, фигуры Сильвестрова или Пярта могут ближе встать к Лахенману, как ни странно. Произошла некая оценочная аберрация, многое ощущается совсем иначе. Ситуацию можно уподобить параду планет: то, что казалось в разных местах, очутилось намного ближе. А почему бы и нет? Ведь существует система множеств. Человек волей-неволей представляет себе множество именно так. С потолка беру: Сильвестров, Пярт, Фельдман. В определенную эпоху могло казаться, что это совсем разное, в другую эпоху закономерным кажется, что «новая сложность» может вмещать Циммермана и Булеза...

А. А.: Циммерман от Булеза отстоит все-таки очень далеко.

К. У.: Я понимаю, но и там, и там много событий. Но опять я говорю, имея определенный багаж и пытаюсь все же импровизировать. Смотря с какой позиции рассматривать, что они очень далеки... Кто из них авангарднее? Я не очень себе представляю, к стыду своему. Циммерман — это такой фундаментальный немец, «Солдатов» которого я считаю аналогом «Воццека» на новой почве, а Булез — новый Веберн, следующий этап в некотором роде. Мысль моя заключается в следующем: то, что казалось значительным в эволюционном плане, особенно для теоретика, который смотрит очень внимательно, анализирует, — интуитивно выглядит иначе, могут возникать новые критерии, от которых отталкивается композитор. (Композитор, как бы ни рядил себя в интеллектуалы, — все равно существо более интуитивное).

Сейчас вообще резко свернулось предметно звуковое «ненотное» творчество, которое было у Гоши Дорохова⁵⁴ и Лены Рыковой⁵⁵, сейчас таких экспериментаторов нет в консерватории. Еще буквально лет пять назад ставился вопрос: писать ноты или не писать. Сейчас и так понятно, что надо бы писать. А по поводу того, что я грубо «маханул» о стилях, мне кажется, что сейчас такой может возникнуть сонантный выбор ориентиров, настолько вырос уровень множественности всяческого звучащего вокруг, что сознание интуитивное не успевает рефлексировать, оно не удосуживается разобраться в ситуации, судит более прямолинейными блоками: много нот — мало нот, есть процессуальность — нет процессуальности, есть медитативность — нет медитативности...

Из всего этого «салата» выходных компонентов возникает некий личный «иероглиф» в собственном творчестве. В последнем разговоре с Екимовским⁵⁶ я услышал от него мысль, с которой согласен. Виктор Алексеевич сказал, что нового искать уже смысла нет. Время индивидуальных планов наступило. Мне кажется, что это немного напоминает получение персональной пенсии.

⁵⁴ Георгий Валерьевич Дорохов (1984 – 2013) — российский композитор-авангардист, член объединения «СоМа» («Соппротивление материалов»), известен многочисленными и яркими композициями, обращающимися к жанру перформанса.

⁵⁵ Елена Александровна Рыкова (р. 1991) — российский композитор-авангардист, импровизатор, известна многочисленными композициями в жанре перформанса, лауреат многих престижных конкурсов, в настоящее время получает послевузовское образование в Гарвардском университете в классе композиции Хайи Черновин (Chaya Czernovin) и Ханса Тутчку (Hans Tutchku).

⁵⁶ Виктор Алексеевич Екимовский (р. 1947) — советский и российский композитор, музыковед, музыкально-общественный деятель, член правления Союза московских композиторов, с 1996 года председатель Ассоциации современной музыки (АСМ-2). — *Прим. ред.*

А. А.: Но ведь персональную пенсию получали многие, и это значит, что сам процесс может быть подвергнут некоей типологизации. Шаррино, Лахенман, Губайдулина — у каждого свои модели, которых они придерживаются, и, несмотря на разные названия и концепции, когнитивная основа (внутристилевая, я бы сказала, «внутриметодная») одна и та же.

К. У.: Я тут с Вами согласен, что иногда в самых разнородных явлениях одна и та же когнитивная основа.

Вы сейчас, наверно, заметили, что я тщательно стараюсь не говорить о себе, но ловлю себя на мысли, что сам не способен это игнорировать... Даже если я пишу, опираясь на понятие «индивидуальный план», отодвинув от себя процессуальность общую, я чувствую, что нахожусь как бы на отшибе. То есть я что-то делаю, но как будто не выполняю заказа истории человечества.

А. А.: А «заказ человечества» по отношению к Вам — это то, что является сущностью Вашего стиля?

К. У.: Тут как бы две стороны... Сущность моего стиля — это как средство, а «заказ человечества» — это цель; средство не может стать целью. Стиль не будет целью для меня.

Стиль — это язык, тут чисто личностные моменты. Важно найти грань: не начать смаковать стиль, а двигаться вперед, игнорируя чрезмерное созерцание собственных стилистических свойств. Хотя это по-своему увлекательно — понимаешь, что эта вещь с трудом достигнута. Но это как бы некий костюм, в котором ты идешь на бал, а бал — это история развития музыки. А вот сейчас у меня возникает ощущение, что молодые композиторы — как астероиды, — в них нет ориентированности на «заказ человечества». С одной стороны, грустно, можно посочувствовать, протянуть руку. Начинаешь видеть параллель между собой и ими, можно найти что-то общее в отношении к вещам. А вообще, много появилось с приставкой «нео-». Новый консерватизм какой-то, причем не со знаком консерватизма политического, а скорее со знаком реставрационного смысла. Причем я не говорю об идеологии. Наши культурные институты не способны создать идеологическую систему даже близко к тому, что должно быть, они что-то пытаются сделать, но пока не получается. Пока все идет по системе запретов, но то, что случилось, не может не воздействовать на умы. Появилось ощущение, что не все можно, — это очень сильно действует. И тут две тенденции: одна — непонимание того, что нужно делать, а вторая — попытка, как после сна, начать делать что-то серьезное. Тенденция между изменением политического контекста и эстетического, безусловно, существует.

А. А.: По Вашему мнению, отличается ли композиторский анализ от музыковедческого? Есть ли между ними какая-то разница, и какая она?

К. У.: Огромная. Она заключается в целях анализа. Музыковед, анализируя произведение, не собирается почерпнуть ничего для себя, поэтому его подход будет беспристрастным. Композитор анализирует утилитарно... Ю. Н. Холопов, кстати, ратовал за то, чтобы в теории всегда была «соль» композитора, чтобы анализ был целостный, имел некий общий объединяющий вектор. Субъективность композиторского анализа намного выше.

А. А.: Скажите, пожалуйста, а Вы, когда анализируете, отмечаете, что «вот это можно было бы использовать»? Или на все уже кем-то использованное сразу налагается табу?

К. У.: Нет, у меня этого принципиально не будет. Во-первых, как можно определить: что можно использовать, а что нельзя? Как можно не использовать сонатную форму или не использовать трезвучие, — мы не можем поставить себе раз и навсегда табу. Запретить себе что-то использовать — это тоже несвобода. Я могу анализировать как теоретик, но буду чувствовать как композитор импульсообразный момент вбирания в себя некоторых вещей, которые потом проявятся у меня самого.

Это тоже есть принцип несвободы — запретить себе что-то повторить. Это такая же несвобода, как несвобода тех, кто говорит: «Не пиши додекафонию», предположим. Психологически это является тем же самым.

Кроме того, я как представитель старой школы, где были достаточно строгие нравы во благо обучения, считаю, что, если человек, особенно юный (15-16 лет), должен анализировать музыку наравне с теоретиками, не стоит раньше времени ему давать понять, что он какой-то особенный, поэтому он должен как-то по особому анализировать. Оговорюсь, что я сам так учился. Допустим, я анализ проходил у Холопова Юрия Николаевича. Одновременно у К. К. Баташова⁵⁷ шел анализ, но он тоже был холоповский, просто еще, может быть, глубже. Другое дело, что Баташов мог делать какие-то дополнительные вставочки лирические, которые можно назвать композиторским анализом, но это исключение, которое подтверждает правило. А вот, допустим, когда происходит анализ, и говорят: «Вот, ты же композитор, ты должен вот это, это и это анализировать», — и тут даже не то плохо, с моей точки зрения, что каким-то образом анализ модифицирован и он существует именно как композиторский, а то, что раньше времени в юном возрасте этому молодому человеку дают понять, что безусловно убеждены, что он уже композитор. Между тем, молодой человек должен завоевать право таковым называться. У нас так было всегда в училище, я сам прошел сквозь горнило иронии, недоверия, сомнения. И мне приходилось до консерваторской скамьи отстаивать право считать себя композитором, и вот это отстаивание права — важная вещь, — естественно, в определенной культурной среде. Конечно, если человек сочиняет в наше такое несколько разнородное время, может быть, его нужно лелеять больше; может быть, я не прав. Может быть... — не знаю. Но у нас была негласная установка на иронию, на скепсис и на постоянную проверку. Но в любом случае строгость к себе самому — как аналитору произведений — должна быть не меньше, и даже может быть больше, чем у теоретиков, вот в чем сущность.

А. А.: *Плавно мы подошли к заключительному вопросу: где пролегает тонкая грань между ученичеством, эпигонством и традицией? Можно ли научить дифференцировать эти явления?*

К. У.: Эпигонство — это когда человек сознательно, не прилагая творческих усилий, берет какой-то комплекс средств, копирует это, несколько как бы видоизменяя на свой лад, и присваивает этому свое имя, хотя это не он придумал...

Но эпигонство не следует путать с восприимчивостью. Восприимчивость — это замечательное состояние. Со мной такое происходило: когда ты через себя начинаешь ощущать в переродившемся каком-то качестве вроде известные тебе ценности. В момент, когда что-то сочинил, ты не должен чувствовать, что «взял» это вот оттуда. Лишь потом, через две секунды начинаешь понимать, что это вот оттуда взялось, но оно было пересочинено, понимаете? Одно дело — взято, а другое дело — воссоздано на свой лад. О разнице между сходством и различием хорошо сказано у Монтеня: «Сходность между

⁵⁷ Константин Константинович Баташов (р. 1938) — композитор, музыкальный педагог. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1999), профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. К. К. Баташов — педагог К. А. Уманского по композиции в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории.

Амрахова А. А., Тарнопольский В. Г., Каспаров Ю. С., Воронцов Ю. В., Караев Ф. К., Уманский К. А., Курляндский Д. А. Реестр наших заблуждений. Часть 2: беседы с композиторами вещами никогда не бывает так велика, как несходность между ними»⁵⁸. И это воссоздание на свой лад — это способность, извините, я так уж нескромно скажу, людей все-таки высококультурных, прежде всего, композиторов (в данном случае «высококультурность» предполагается на уровне интонационного мышления). Композиторы способны к этому. И всегда слышно, как говорится, украдено это или на свой лад сочинено по-другому. У меня был друг, хоть он хорошим мог быть композитором, но не случилось. Он написал скрипичную сонату, в которой мотивчик из Шестой сонаты Прокофьева выскочил сам по себе. Вот те же ноты. Но было ощущение, что он нужен здесь, он выкристаллизовался здесь. Даже было ощущение, что, помещенный в этот контекст, он звучит еще свежее, чем у Прокофьева, понимаете? Это трудно очень объяснить, но так искусство живет, это нормально.

А. А.: Хотелось бы развить эту тему. Вы говорили, что все дозволено должно быть, по идее, потому что иначе это уже не свобода: хочу писать додекафонию, значит, будет додекафонное сочинение...

К. У.: Да.

А. А.: А вот с точки зрения человека, который в нашем с Вами понимании занимается эпигонством, он не имеет права (в качестве свободы волеизъявления) сказать: «Вот так хочу я сделать и так сделаю»?

К. У.: Нет. Здесь уже другой момент вступает — какой-то внутренний этос, этос перед самим собой. Хочется тогда спросить: «А смысл то тогда в чем? Зачем это делать-то нужно?» Тут какая-то есть тонкая грань. Может быть, очень много есть эпигонов из тех, кто преуспел в современных техниках, — на этом уровне я уже не очень слышу, признаться сказать. Очень трудно объяснить разницу между эпигонством и, допустим, традицией. На примере живописи можно сказать, наверное, что самоэпигонством, самотиражированием занимался Николай Рерих, но он же как бы внутренне себя больше считал философом, чем художником. Как сейчас принято говорить, позиционировался философом, а не художником. Художник — это так, у него хобби такое было. А вот, допустим, Илья Машков⁵⁹, который одну и ту же грушу мог с красным боком помещать везде, но, хотя почти одинаковые натюрморты у него, они почему-то всегда разные получались. Он все время воссочиняет, воссоздает заново — вот это усилие, и оно видно.

Я иногда люблю слушать некоторые не очень умелые сочинения наших наивных авторов, потому что в них слышно это старание, энергетика творчества, когда он [автор] пытается сделать так, чтобы стало лучше. А кто-то весь такой «заретушированный», и всё, конечно, у него гораздо лучше... Но в первом случае работа видна, видно, как он старается, чтобы все получилось...

⁵⁸ Приводим точную цитату в контексте идей, излагаемых самим Монтенем:

«Выводы, к которым мы пытаемся прийти, основываясь на сходстве явлений, недостоверны, ибо явления всегда различны: наиболее общий для всех вещей признак — их разнообразие и несходность. <...> Произведения же наших рук в основе своей несходны: в искусстве ничто никогда не бывает одинаково. <...> Сходность между вещами, с одной стороны, никогда не бывает так велика, как несходность между ними — с другой. Природа словно поставила себе целью не создавать ничего, что было бы тождественно ранее созданному» (Мишель Монтень «Опыты», книга 3, глава XIII «Об опыте»; цит. по: [13, 355-356]).

⁵⁹ Илья Иванович Машков (1881 – 1944) — русский и советский художник, один из основателей и участник художественного объединения «Бубновый валет» и Общества московских художников, участник объединений «Мир искусства» и «Московские живописцы», член Ассоциации художников Революционной России, заслуженный деятель искусств РСФСР. В произведениях Машкова отразилось влияние лубочного искусства, кубизма, постимпрессионизма, соцреализма.

Думаю, что в каком-то смысле можно этому научить. А учить надо фиксации на данном, индивидуальном, художественном проекте данного произведения. Если ты видишь, что человек просто легко написал и не придал этому большого значения..., ну, это, может быть, несколько подозрительно и, по идее, это должно быть как бы видно, слышно, что ли. Но дело в том, что сейчас часто такое бывает творчество, что трудно что-то скопировать. С другой стороны, если взяться что-то тиражировать, допустим, попробуй ты стиражируй Гризе или Мюрая, — при всем желании это будет очень большая работа. Даже если попробовать стиражировать, может неплохо получиться, потому что столько будет сил затрачено, что это уже будет собственная композиторская работа.

Есть еще такой момент, вероятно, локальный, но я бы, например, при всем желании не смог бы писать додекафонию ту же, не почувствовав своего отношения к этому интонационному миру, языку.

На каком-то ученическом уровне, я бы услышал, сочинил человек или сэпигонствовал. Даже сочинить можно предельно близко к какому-то оригиналу, но все равно будет слышно, что <человек именно> *сочинил*. Тут нужно смотреть конкретный случай.

Но, может быть, я по натуре школяр, очень трепетно отношусь к чужим ценностям, — но всё-таки считаю, что по-настоящему вникнуть в эту ценность, созданную другим — это как религиозный акт причащения Таинствами. Если оно состоялось, и ты чувствуешь от этого радость, а эта радость таит в себе это воссоздание ценностей, то я считаю, что это большой успех в душе, полной творчества.

Шебалин говорил, что если похоже на настоящую музыку, то это хорошо.

Д. А. Курляндский
(интервью)

А. А.: *Нашу беседу я хотела бы начать с уточнения информации о том, что и где Вы преподаете.*

Д. К. Я уже несколько лет преподаю на международных композиторских курсах. Во Франции это курсы *Royumont*, они уже лет тридцать существуют, их основатель — Брайан Фернихоу. В Амстердаме я преподавал в Апелдорне⁶⁰ и был приглашенным профессором Амстердамской консерватории; в Сан-Себастьяне в Испании я преподавал тоже как приглашенный профессор; в Граце в Австрии я в этом году был педагогом музыкальной академии *Impuls*, она раз в два года проходит, и меня снова позвали на 2019 год. В Израиле в Тель-Авиве — *Tzlil Meudcan*, композиторская лаборатория. *COURSE* в Киеве. В целом, порядка 10-12, наверное, мест.

А. А.: *Есть ли, по Вашему мнению, то, что в музыке составляет самое большое разочарование за последние, допустим, двадцать лет? Или какие-то кумиры, которые сегодня уже не дотягивают до этого статуса. Или, вот, что что-то было и потеряло свою привлекательность?*

Д. К.: В последние годы как раз разочарования меня покинули все, исключительно остались очарования. И это очарования в том, что меня радует в принципе любая человеческая жизнь и ее проявление в тех или иных проекциях. Особенно если эти проекции в творчестве проявляются.

Если что-то мне может показаться более интересным, что-то менее, то это говорит не о том, что я воспринимаю, а, собственно, обо мне самом. То есть там, где я сталкиваюсь с какими-то проблемами восприятия — это мои проблемы, мне нужно работать над собой, нужно найти ключ внутри себя, чтобы войти в мир того, с чем я имею дело, и внутри этого мира обнаружить глубины и смысл.

А. А.: *А как же идеалы авангардизма?*

Д. К.: Авангардизм это же очень конкретная реакция на социальные, экономические и политические условия. В Европе один авангардизм, в Америке другой... Это протест, пересмотр понятия красоты на разных этапах ее коммерциализации.

А. А.: *А в России авангардизм — это явление какое?*

Д. К.: С большим политическим, конечно, уклоном... было...

А. А.: *А сейчас?*

Д. К.: К счастью, сейчас заканчивается эта история. Ведь что такое протест? Протест — это обращенность вовне, обусловленность чем-то внешним. Вот это внешнее вызывает в тебе протест. Но сейчас все интровертируется, сейчас каждый человек (потенциально) авангардист по отношению к себе.

А. А.: *В чем специфика современного преподавания композиции?*

⁶⁰ Апелдорн — город в 90 километрах к востоку от Амстердама, административный центр общины Апелдорн провинции Гелдерланд. — *Прим. ред.*

Д. К.: Кто такие композиторы? Это люди, которые способны осуществлять проекцию внутреннего мира на мир внешний — в акустическое пространство. Но сейчас очень многие работают на стыке искусств, и иногда композиторы занимаются не совсем, казалось бы, композиторским делом, если говорить о перформансах, инсталляциях и прочем. Для того чтобы эта проекция состоялась, приносила некоторое удовлетворение самому автору, ему нужно, в первую очередь, постараться «сформулировать» себя, вне зависимости от каких бы то ни было внешних контекстов. Любой внешний контекст, любая школа, любая традиция и т. д. — это всё пути от себя, это всё, что отвлекает, ставит барьер на пути к себе. Человек становится «служкой» у школы или «служкой» у традиции, и традиция начинает его использовать как «аватара» для самовоспроизводства. О человеке здесь речи нет, здесь речь идет о степени инструментального владения той или иной моделью, которая пришла извне. На мой взгляд, сегодня эти внешние модели не работают и не приносят внутреннего удовлетворения композиторам. Исходя из моего педагогического опыта, могу сказать, что сейчас в основном молодые люди приходят уже в крайней степени творческого кризиса, почти все. И чем жестче преподавательская воля, попытка подчинить студента той или иной традиции, той или иной модели, тем глубже этот кризис. Этот кризис переходит на какие-то психологические структуры и человек либо вовсе бросает писать, либо в силу вступают процессы, провоцирующие потерю себя, превращение в «аватара». Попытаться помочь себя сформулировать, найти возможности проецирования себя в пространство искусства, — вот в этом задача, как мне кажется, педагога. То есть это не передача конкретных знаний, потому что, как вы правильно сказали, конкретные знания передаются на уроках истории музыки, на уроках истории композиторских техник и так далее, — это инструментальная, архивная работа. А творчество сегодня максимально индивидуализировалось: сколько композиторов, столько и школ. Каждый композитор — это стиль. Соответственно, кто может меня научить? Любой другой человек может только «разучить» меня, «отучить» меня от себя. Собственно, в этом направлении всё и движется.

Я наблюдаю, даже «старики» на тех курсах, на которых мне приходится преподавать...

А. А.: Простите, а кто у нас старики?

Д. К.: Например, Брайан Фернихоу... или уже переходящие в статус стариков — Беат Фуррер и так далее. И вот они удивительным образом все сейчас переходят от передачи конкретного инструментального знания (о том, как писать музыку) к какому-то очень интимному разговору с учеником, к попытке прояснить, что есть ученик, что его беспокоит, к попытке обнаружить ученика как школу, традицию. Не передать ему традицию, но научить видеть собственную традицию в себе.

При работе с учениками, при знакомстве с их партитурами, музыкальными взглядами очевидным становится, в какой степени они обусловлены чем-то внешним по отношению к себе, моделями, которые они используют как внешние инструменты. Но эта степень обусловленности внешнему — это не то, от чего непременно нужно избавляться, ни в коем случае. Это всегда очень индивидуально: для кого-то эта обусловленность внешним — необходимая и единственная возможность психологического выживания. Кто-то достаточно силен, чтобы растить собственную «капсулу» себя, без обращения к внешним моделям, а кому-то внешние модели необходимы — и в творчестве, и в жизни, в повседневных поведенческих структурах, — где угодно, все ведь взаимосвязано.

А. А.: Как у вас проходят занятия там, где Вы преподаете? Вы наверняка что-то анализируете?

Д. К.: Анализ — это долгосрочная история, а я преподаю в Академиях, где занятия длятся 2-3 недели максимум. Соответственно, есть время только попробовать обратить ученика к самому себе, чтобы он обнаружил себя как традицию и обнаружил в себе собственные инструменты. Мы все разные. Все ищут нового, непохожего, но при этом все нацелены на композиторские школы, которые как раз унифицируют людей. Здесь возникает диссонанс психологический. Новое искать — далеко не надо ходить. Нет двух похожих друг на друга людей, начиная с отпечатков пальцев, заканчивая биографией.

И эта непохожесть, этот персональный опыт, биография, география и «геометрия» личности, — в них можно обнаружить структуры, которые могут быть спроецированы в произведение искусства — неважно какое, будь то живопись, литература или музыка. В рассматриваемых на уроках партитурах, как правило, обнаруживаются определенные модели, которым следует ученик. А дальше — вопрос: насколько человек себя ассоциирует с этими моделями, не загораживают ли они его? Как правило, человек даже не видит, что он идет по следам великих предшественников, своих следов не оставляя.

А. А.: Когда Вы с высоты своего опыта смотрите на партитуры молодых, Вы же применяете элементы анализа? Отличается ли музыковедческий анализ от композиторского?

Д. К.: Музыковедческий анализ — это анализ с территории исторической, с территории архива знаний. Творчество же — психологический процесс. Композиторская деятельность связана с нашим мироощущением, с нашей внутренней проблематикой, артикуляцией мира, и я не уверен, обращаются ли музыковеды к этому. Композиторские занятия — это диалоги, нацеленные на обнаружение того, чего еще нет, что еще только будет написано. Музыковедческий анализ нацелен на то, что уже есть, на то, что укладывается в архив, соотносится с ним.

А. А.: Что слушают современные молодые композиторы?

Д. К.: Очень разное. Много электронной музыки, импровизационной музыки, даже клубной музыки. Стоит отметить, что и «клубные» электронщики глубоко зашли на композиторскую территорию. Сейчас очень сложная электроника. Та ритмическая периодичность, в которой Штокхаузен обвинял ди-джейев в своем письме к *Aphex Twin*⁶¹, сегодня преодолена.

⁶¹ В данном случае наш собеседник имел в виду не письмо, а интервью К. Штокхаузена, данное им для журнала «The Wire» [22]. В этом интервью композитор выразил свое мнение о современной ему электронной неакадемической музыке, записи которой он получил за несколько недель до встречи с репортером. Среди записей были композиции музыкантов-электронщиков Aphex Twin, Plastikman, Scanner, Daniel Pemberton. Aphex Twin — псевдоним Ричарда Дэвида Джеймса (Richard David James, р. 1971), композитора неакадемического направления, ди-джея и музыкального продюсера, известного электронными композициями в жанрах техно, эмбиент, эсид-хаус, драм-энд-бейс, Intelligent Dance Music.

По поводу прослушанных композиций упомянутых авторов Штокхаузен высказал следующее:

«Подозреваю, что эти музыканты не уделяют достаточно времени репетициям, стараются всё делать быстро, их идеи не оформлены, потому что я не вижу какой-либо предварительной подготовки языка. Это словно как будто кто-то всё время заикается и не может высказать свою мысль. Я думаю, что (эти) музыканты имеют ограниченный «словарный запас» и не опираются на психологию. Я и сам-то не люблю психологию: музыка в качестве наркотика — это плохо. Но вот что важно понимать: музыка — продукт наивысшего человеческого сознания и высших чувств, чувств слушателей, их воображения и интуиции. И как только музыку начинают создавать для окружающего пространства или для каких-то прикладных целей, музыка становится шлюхой, этого нельзя допускать. Нельзя следовать спросу или коммерческим требованиям. Продажа музыки — это ужасно. Я внимательно послушал Aphex Twin, он же Richard James. Думаю, ему было бы полезно послушать моё произведение *Song Of The Youth* ("Песни молодости"), это электронная музыка, и там поёт мальчик. Aphex Twin сразу бы перестал делать эти свои пост-африканские копии, и мог бы обратить внимание на смену темпов и ритмов, а не повторять ритмы... Что касается остальных исполнителей — не уверен, что они могут назвать себя композиторами...» (цит. по: [11]).

А. А.: *А у Вас какие-то кумиры, идеалы остались? Я имею в виду XX век.*

Д. К.: Я бы даже про XXI сказал. У меня их много. Каждый раз, когда я обнаруживаю ту самую разность — я обнаруживаю идеал. Я не буду перечислять имена. Иногда это в одном сочинении у кого-то может случиться, и для меня этого достаточно.

А. А.: *Существует ли какая-то негласная установка — на уровне интуиции — если что-то очень понравилось (в произведении другого композитора) — что так делать уже нельзя?*

Д. К.: Нет, конечно. Можно все, в этом для меня нет вопроса. Вопрос — зачем? Почему так, а не иначе? Но здесь еще стоит поднять вопрос нацеленности восприятия. Кто-то нацелен на поиск схожести, кто-то — на поиск разности. Когда мы видим две одинаковые вещи, мы либо говорим: «Они одинаковые», — и откладываем в сторону, либо мы начинаем различать в их одинаковости разность, и она оказывается невероятно ценной. Мы все разные, и потому даже в двух похожих сочинениях меня радует то, что там можно обнаружить элемент непохожести. Это кажется мне абсолютной ценностью. В этой непохожести и сконцентрирована индивидуальность ученика, композитора. Здесь автор встречает себя. В каких-то случаях стоит отказаться от всего, что тобой не является. Но бывает и так, что для того, чтобы разность проявилась, нужно создать узнаваемую среду. Если в ходе анализа ты понимаешь: да, действительно, только в такой среде могла прорасти эта разность, — значит, эта среда оказывается абсолютно необходимой.

Литература

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. — М.: Рес-публика, 2001. 527 с. (Философия искусства).
2. Амрахова А. А., Зенкин К. В., Акоюн Л. О., Сапонов М. А., Насонов Р. А., Кюрегян Т. С. Реестр наших заблуждений (беседы и размышления об отечественном музыкознании, ведущая обсуждения — А. А. Амрахова) // Журнал Общества теории музыки. 2017. №3 (19). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_3%2819%29_1_Amrakhova%26%D1%81o_Roundtable_Delusions%20%281%29.pdf (дата обращения: 01.12.2017).
3. Барский В. М. Апология Раскатова // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. Вып. 1 / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. С. 257-271.
4. Барт Р. Смерть автора / Пер. С. Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384-391.
5. Гёте И. В. Изречения в прозе / пер. с нем. 2-е изд. СПб.: В. Л. Берман, 1888. 147 с. (Европейская библиотека).
6. Караев Ф., Кузнецова М. К 70-летию Фараджа Караева. «Все соотнесено и взаимосвязано... Остальное – это дилетантизм и больше ничего» / Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 4-12.
7. Колико Н. И. Хельмут Лахенманн: эстетическая технология : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 2002. 177 с.
8. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Часть первая / пер. Е. Эдельсона // Лессинг Г.-Э. Избранное / Пер. с нем.; вступ. статья и коммент. А. Гулыги. М.: Художественная литература, 1980. С. 379-498.
9. Ломоносов М. В. Рассуждение о твердости и жидкости тел // Ломоносов М. В. Избранные философские произведения / Под общ. ред. и с пред. Г. С. Васецкого; Московский ордена Ленина гос. ун-т имени М. В. Ломоносова, кафедра истории русской философии. М.: Государственное издательство политической литературы, 1950. С. 340-352.
10. Мартынов В. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
11. Михайлов В. Карлхайнц Штокхаузен[:] "Мои произведения — это бомбы замедленного действия". [27.09.2012] // ЗВУКИ.RU — [электронная] музыкальная энциклопедия. URL: <http://www.zvuki.ru/R/P/28835/> (дата обращения: 01.12.2017).
12. Михайлова А. Time of NDEMBU для виолончели и фортепиано (2007) // Центр современной музыки при МГК имени П. И. Чайковского : [электронный ресурс]. URL: http://www.ccm.ru/index.php?page=composers&composer=mikhailova&work=time_of_ndembu (дата обращения: 01.12.2017).
13. Монтень М. Опыты. Книга третья / Академия наук СССР; подг. изд. А. С. Бобович [(пер., комм.)], Ф. А. Коган-Бернштейн, Н. Я. Рыкова [(пер.)], А. А. Смирнов [(отв. ред., комм.)]. М. — Л.: Издательство Академии наук СССР, 1960. 496 с. (Литературные памятники).
14. Пейко Н. Две инструментальные миниатюры (композиционный анализ пьес О. Мессиана и В. Лютославского // Музыка и современность : Сборник статей. Вып. 9 / Сост. и общ. ред. Д. В. Фришмана. М.: Музыка, 1975. С. 262-310.
15. Прокопенко Н. [Аннотация к пьесе «Particle»] // XXXIX Международный фестиваль современной музыки «Московская осень' 2017» 28 октября – 2 декабря. Российские и мировые премьеры / сост. А. В. Григорьева. М.: Композитор, 2017. С. 35.

16. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 2 (Е – Муж) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1986. 672 с.
17. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 288 с.
18. *Шеллинг Ф. В.* Философия искусства / пер. П. С. Попова, под общ. ред. М. Ф. Овсянникова; примеч. А. В. Михайлова. СПб.: Алетейя (при участии фонда «Университетская книга»), 1996. 496 с.
19. *Энгельс Ф.* Принципы коммунизма // К. Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения. Издание второе. Т. 4 / Институт Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина при ЦК КПСС. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 322-339.
20. *Higgins D.* Intermedia (1966) // The Something else. Newsletter. 1966. Vol. 1, Number 1. February. [4] p.
21. *Risset J.-C.* Sculpting Sounds with Computers: Music, Science, Technology // Leonardo. 1994. Vol. 27. No. 3: Art and Science Similarities, Differences and Interactions: Special Issue. P. 257-261.
22. *Witts D., [Stockhausen K.]* Stockhausen meets the Technocrats // The Wire. Iss. 141. 1995. November. P. 32-35.