

Екатерина Олеговна Купровская

denissova-bruggeman@wanadoo.fr

Кандидат искусствоведения, музыковед, пианистка, президент Международной ассоциации “Друзья Эдисона Денисова”

Филипп Леру

philippe.leroux@mcgill.ca

Доцент кафедры музыкальных исследований Школы музыки имени Шулиха и руководитель Студии цифровой композиции Университета Макгилла (Канада)

Ekaterina O. Kouprovskaja, Ph.D.

denissova-bruggeman@wanadoo.fr

Ph.D. in Musicology, Musicologist, Pianist, President of The International Association “Edison Denisov Friends”

Philippe Leroux

philippe.leroux@mcgill.ca

Associate Professor of the Music Research Department of the Schulich School of Music, Director of the Digital Composition Studios of the McGill University (Canada)

«Создать ощущение континуума»

Аннотация

В беседе с Е. Купровской французский композитор Филипп Леру вспоминает о своей работе в IRCAM, о царящем там творческом духе. Композитор также рассказывает о процессе сочинения музыки, который трактует как предварительное «видение» звукового потока и придание ему энергетической, или морфологической, логики, и объясняет свой повышенный интерес к буквам как концептуальной основе музыкального сочинения.. Леру делится своим опытом преподавания композиции и выражает оптимизм по поводу социального положения композитора во Франции.

Ключевые слова

Филипп Леру, Иван Вышнеградский, IRCAM, спектральная техника, четвертитоновая темперация

“To Create a Sensation of Continuum”

Abstract

In a conversation with E. Kouprovskaja, the French composer Philippe Leroux recalls his work at the IRCAM, and the creative spirit that reigns there. The composer also talks about the process of composing music, which he interprets as a preliminary “vision” of the sound stream and giving it an energetic, or morphological, logic, and explains his increased interest in letters as the conceptual basis of musical composition. Leroux shares his experience of teaching composition and expresses his optimism about the social position of a composer in France.

Keywords

Philippe Leroux, Ivan Wyschnegradsky, IRCAM, spectral technique, quarter-tone temperament

Филипп Леру (Philippe Legoux, р. 1959) окончил Парижскую консерваторию, где учился у Иво Малек (Ivo Malec), Клода Баллифа (Claude Ballif) и Пьера Шеффера (Pierre Schaeffer). Также брал уроки у Оливье Мессиана, Франко Донатони и Яниса Ксенакиса. Стипендиат Французской академии в Риме, живший на Вилле Медичи (1993–95). Преподавал в IRCAM (2001 – 2006). Преполагает в Университете имени Макгилла в Монреале (с 2011 года), где также заведует Студией цифровой композиции.

Екатерина Купровская: Господин Леру, можно ли назвать вас представителем второго поколения так называемой спектральной школы?

Филипп Леру: Да, обычно меня причисляют к этому направлению. Однако, хотя у меня действительно много общего со спектралистами, я — в отличие от Мюроя, Гризе, Дюфура и Левинаса — много работал в электроакустической студии с Шеффером. Второе отличие состоит в том, что я много почерпнул от Вышнеградского, который тоже очень важен для меня. Поэтому можно считать, что я синтезировал три этих источника.

Е. К.: Пожалуйста, расскажите подробнее о том влиянии, которое оказал на вас Вышнеградский.

Ф. Л.: Нас познакомил мой учитель по композиции Клод Баллиф, который был близок с Вышнеградским и много работал с ним. В моей дипломной работе по анализу я сделал разбор «Интеграций» для двух четвертитоновых фортепиано¹. В то время, в конце 1970-х, в Париже довлела сериальная техника, но я не чувствовал тяги к этому типу мышления, поэтому творчество Вышнеградского стало для меня огромным глотком свежего воздуха. Для меня открылись двери к иной манере работы — гораздо более свободной и в то же время очень структурированной. Меня весьма заинтересовали его «неоктавные пространства»² и четвертитоновая темперация. Я прекрасно себя чувствовал в этой системе; правда, я не пошел дальше темперации на $\frac{1}{8}$ тона. Но потом это влияние стало убывать. Последнее произведение, в котором я использовал «неоктавные пространства», — «Continuo(ns)»³. Впоследствии я обратился к спектральным техникам и к анализу звука. Тем не менее, я сохранил тип мышления Вышнеградского (или, может быть, даже Обухова⁴), заключающийся в том, что музыкальный материал исходит из звукоряда, а не из мелодической ячейки, которая подвергается разнообразным методам развития⁵. Я сохранил идею единого звукоряда, единого «пространства»⁶. Сочиняя, я первым делом создаю некое «пространство», внутри которого происходит определенное «движение». Я стараюсь структурировать это «пространство», в особенности его

¹ «Интеграции» («Intégrations») для двух четвертитоновых фортепиано (ор. 49) — цикл И. А. Вышнеградского из двух пьес, написанный композитором во Франции в 1960-х годах (1963 — первая редакция, 1969 — вторая). — *Прим. ред.*

² «Неоктавные пространства» — калька с французского понятия «les espaces non-octavants», введенного И. А. Вышнеградским для обозначения звукорядных систем, основанных на повторении интервальных соотношений не через октаву, а через иной интервал, причем внутренняя структура неоктавной ячейки образована не обязательно посредством деления интервала в соответствии с равномерной двенадцатитоновой темперацией. — *Прим. ред.*

Вышнеградский изложил основные положения своей теории в статье «Ультрахроматизм и неоктавные пространства» («L'ultrachromatisme et les espaces non octavants», 1972 [2]). Филипп Леру дает свое видение этих принципов в статье 2019 года «Пространство, наконец-то (ультрахроматическое и неоктавное)!» («Enfin de l'espace (ultrachromatique et non-octaviant) !» [1]).

³ В названии произведения использована игра слов: слово вне скобок отсылает к итальянскому наименованию партии континуо в старинной музыке, в то время как вместе с добавлением в скобках образуется французское слово, которое можно перевести как «продолжим». — *Прим. ред.*

⁴ Николай Борисович Обухов (1892 – 1954) — русский и французский композитор-новатор, двоюродный брат певицы Надежды Обуховой.

⁵ По-видимому, здесь имеется в виду то, что композитор принципиально отстраняется от характерного для музыки классико-романтической эпохи приема, состоящего в использовании мелодической идеи как интонационного первоисточника произведения. — *Прим. ред.*

⁶ Имеется в виду звуковысотное пространство. — *Прим. ред.*

гармоническую составляющую. В этом состоит значительное отличие моей техники от спектральной или сериальной.

Е. К.: В отношении своего творчества вы не раз использовали выражение «письмо звука»⁷. Какой смысл вы в него вкладываете? Следует ли понимать это как антипод «письма жеста», применимого к технике «musique saturée»⁸, когда музыкальный материал генерируется исполнительским «жестом»⁹? То есть, чтобы придумать материал, нужно исходить из «жеста»? Или это выражение отсылает к знаменитой фразе Риссе¹⁰ о том, что теперь нужно сочинять сам звук, а не сочинять с помощью звуков¹¹?

Ф. Л.: Это «жест», сопровождающий зарождение звука; это звук, который вырывается как бы «из ничего», например из движения руки музыканта. Это и траектория, и энергия. Я придаю большое значение понятию «хореография звука». Это особенно важно, когда я исхожу из движения пишущей руки. В некоторых моих произведениях мелодические линии дублируют движение пера или руки при воображаемом написании конкретных слов. Именно так создано произведение «Voi(Rex)»¹². Если Лахенман говорил, что, сочиняя, нужно изготовить свой инструмент, то я изготавливаю звук: конструирую его изнутри, исходя из идеи синтеза.

Е. К.: Какое произведение можно назвать вашей «визитной карточкой» на сегодняшний день?

Ф. Л.: Я бы назвал «Quid sit musicus?»¹³ для семи голосов, гитары/лютни, виолончели/виолы и электроники. Оно отсылает к манере письма Гийома де Машо. В качестве образца я использовал некоторые знаки его письма¹⁴.

⁷ Ориг. «écriture du son» (фр.). Слово «письмо» (фр. «écriture») в переводе этого выражения и последующего выражения «écriture de la geste» (букв. «письмо жеста») следует интерпретировать в значении «композиторская техника». — *Прим. ред.*

⁸ «Musique saturée» (фр. «насыщенная музыка») — направление в современной академической музыке, зародившееся во Франции. Произведения, относящиеся к этому направлению, характеризуются использованием музыкальных инструментов и электронной аппаратуры на грани их технических возможностей и обычно отличаются усложненной фактурой и насыщенным звучанием, что в совокупности позволяет достичь особых тембровых эффектов. Виднейшими представителями направления являются Р. Сендо, Ф. Бедроян, Я. Робен. — *Прим. ред.*

⁹ Понятие «жест» (фр. «geste»), распространенное во французском музыковедении, имеет довольно широкое толкование, выходящее далеко за пределы исходного общелексического значения соответствующего слова как телодвижения. В некотором смысле близкими к этому понятию можно считать понятия интонации в отечественном музыковедении или идиомы в англоязычном. В контексте публикуемой беседы понятие жеста, вероятно, следует трактовать как особого рода интонацию, вызывающую ясную ассоциативную корреляцию с телесным движением. Более точную информацию на русском языке о понятии жеста во французском музыковедении можно найти в книге Т. В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» (М., 2018). — *Прим. ред.*

¹⁰ Жан-Клод Риссе (Jean-Claude Risset, 1938 – 2016) — французский акустик и композитор, один из организаторов IRCAM. — *Прим. ред.*

¹¹ В исходном варианте высказывания Ж.-К. Риссе не столько призывал к новому подходу к творчеству, сколько констатировал возможности, открывшиеся с появлением цифровых технологий: «Однако компьютер, используемый в качестве инструмента синтеза, позволяет разрабатывать по желанию звуковую структуру и доводить сочинительский труд до уровня микроструктуры: музыкант, который не довольствуется сочинением с помощью звуков, может предусмотреть сочинение самого звука» («Or l'ordinateur, utilisé comme outil de synthèse, permet d'élaborer à volonté la structure du son et de pousser le travail de composition jusqu'au niveau de la microstructure: le musicien qui ne se contente pas de composer avec des sons peut envisager de composer le son lui-même»; цит. по: *Risset J.-C. Timbre et synthèse des sons // Le timbre, métaphore pour la composition / Textes réunis et présentés par J. V. Barrière. Paris: Christian Bourgeois Éditeur; I.R.C.A.M., 1991. P. 240.* — *Прим. ред.*

¹² «Voi(Rex)» — еще один пример сложносоставного названия среди произведений Леру. К начальному «Voi» следует поочередно прибавлять по одной букве из скобок: voi + r = voir (фр. «видеть»); voi + e = voie (фр. «путь»); voi + x = voix (фр. «голос»). С записью произведения можно ознакомиться по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=hq2ujlJ-fno>.

¹³ На русский язык «Quid sit musicus?» переводится с латинского: «Что такое музыкант?». Прослушать музыку и ознакомиться с идеей сочинения можно по следующей ссылке: <https://medias.ircam.fr/x836e48>.

Е. К.: Даже в названиях ваших произведений буква сама по себе становится в некотором роде предметом искусства, самоценным объектом: «L», «M», «M'M», «M.E.», «SPP» — ведь так?

Ф. Л.: Да, у меня к буквам несколько «фетишистское» отношение. Каждая буква — след определённого «жеста»: в этом смысле меня интересует не фонетический аспект буквы, а органика ее написания. На протяжении всей пьесы «*Quid sit musicus?*» движения всех звуков следуют за письмом рукописи Машо. Когда вы пишете, скажем, букву «L», в какой-то момент перо ускоряется (например, чтобы сделать петельку) и т. п. То есть, во всех этих «жестах» присутствует определенная закономерность — и если применить ее к звуку, то он будет идти прямой или кружиться, ускоряться или замедляться и т. п.

Е. К.: Вы показываете эти «жесты» так, словно представляете их не на бумаге, а в трех измерениях.

Ф. Л.: Да, именно так: я вижу все буквы в трех измерениях — соответственно, и звуки тоже. Чтобы создать наиболее точную модель соответствия между написанием слова и звуком, я часто прибегаю к программам компьютерной графики. Например, для исполнения пьесы «*Quid sit musicus?*» мы создали специальную ручку с камерой внутри, которая транслирует через «Bluetooth» все события, происходящие в процессе письма, причем не только направление движения, но и степень нажатия, и угол наклона и т. п. Затем я использовал все эти параметры, чтобы генерировать ритмы, профили мелодических линий и прочее.

Е. К.: Как часто вы используете такой способ композиции в своих произведениях?

Ф. Л.: Почти всегда.

Е. К.: Еще одно выражение — «музыка как площадка для игры»¹⁵ — до сих пор актуально для вас?

Ф. Л.: Да, игровой аспект в процессе сочинения музыки для меня важен. Это ведь не просто игра, но еще и способ познания мира.

Е. К.: Над чем вы работаете в настоящее время?

Ф. Л.: Над оперой по пьесе Поля Клоделя «Весть для Марии», которая была мне заказана Оперным театром Нанта и Анже; она будет длиться около ста минут. Состав исполнителей: шесть певцов, восемь инструменталистов и электроника, подготовленная в IRCAM. Я взял такой маленький состав, поскольку хочу, чтобы моя опера ставилась и потом: как вы знаете, все оперные театры страшатся больших составов... да и вообще современного репертуара.

Е. К.: Когда вы пишете музыку, какие параметры наиболее для вас важны?

Ф. Л.: Во всех своих произведениях я стараюсь создать ощущение континуума. Если вернуться к понятию игры, о котором мы говорили раньше, то способ развертывания материала в моих произведениях можно сравнить с детской считалкой, где постепенно добавляются всё новые элементы, но процесс этот достаточно ясен, чтобы отслеживать его без труда. Я стремлюсь просто вовлечь слушателя в звуковой процесс, а не обрушивать на него некую «нетленную истину». Два других очень важных для меня понятия — это фразировка и «жест». Они тесно взаимосвязаны как между собой, так и оба — с идеей континуума. Звуки следуют один за другим согласно определенной динамической логике. Ее еще можно обозначить как некую своеобразную «энергию морфологии», когда звучащие фразы я представляю себе как перемещения теннисного

¹⁴ Замысел данного произведения Ф. Леру связан с попыткой по рукописям Г. де Машо восстановить движения руки композитора в процессе записи нот ради преобразования этих движений в специфические звуковые эффекты посредством оборудования, сканирующего изображение с манускрипта. — *Прим. ред.*

¹⁵ «Musique, une aire de jeux» (фр.) — название книги, составленной Э. Чиполлоне (Elvio Cipollone) по материалам интервью с композитором. См.: *Leroux Ph., [Cipollone E.] Musique, une aire de jeux : entretiens avec Elvio Cipollone.* [Paris]: MF, 2009. 144 p. (Paroles). — *Прим. ред.*

мячика: он может или подпрыгнуть, или упасть, но все равно ведь чем сильнее удар, тем длиннее траектория полета.

Е. К.: И вы ищете эту динамику? Или, наоборот, создаете ее?

Ф. Л.: Она настолько очевидна, что мне достаточно ее услышать... и записать.

Е. К.: То есть, сначала ее все-таки нужно уловить, услышать, осознать — и лишь потом записать?

Ф. Л.: В том-то и весь вопрос!

Е. К.: Можно ли тогда назвать это «звуковым потоком»?

Ф. Л.: Да, вполне.

Е. К.: Если смотреть на жесты, сопровождающие ваши слова, создается впечатление, будто вы не только слышите этот звуковой поток, но и видите его.

Ф. Л.: Это действительно так: я его вижу. Что бы я ни писал, все мои музыкальные фразы находятся в динамических соотношениях: начальный импульс фразы всегда определяет ее продолжение и окончание. Подытоживая, я мог бы сказать, что мыслю музыкальную материю не гармонически, а динамически.

Е. К.: Вы преподаете композицию в течение многих лет. Можно ли научить сочинять музыку?

Ф. Л.: На мой взгляд, нет, нельзя. Но можно делиться своим опытом, чтобы быть для ученика гидом на его собственном пути. Когда мы позволяем ученику идти по выбранному им пути, мы знакомимся с *его* миром — а это гораздо интереснее, чем заставлять его копировать *наш*!

Е. К.: Преподавали ли вы в России?

Ф. Л.: Да. У меня был авторский концерт и мастер-класс по приглашению Студии новой музыки¹⁶. И еще, несколькими годами позже я преподавал на композиторских курсах в городе Чайковском.

Е. К.: Последние десять лет вы живете в Канаде, но не теряете связи с музыкальной жизнью Франции. Каково ваше видение сегодняшней ситуации?

Ф. Л.: Прежде всего, хочу сказать, что настроен я позитивно. Мои соотечественники очень любят жаловаться, как у них все плохо. Но если сравнить наши возможности во Франции с тем, что происходит в других странах, то можно утверждать, что ситуация здесь просто превосходная, — и это несмотря на кризис, уменьшение бюджетов и т. п. Как и везде, наблюдается общая тенденция к упрощению языка, чтобы доставить удовольствие слушателю, — то есть к неоклассике и к постмодерну в отрицательном смысле этих слов. Тем не менее, французские институты в сфере культуры, в частности IRCAM, а также музыкальные каналы на радио сохраняют сильные позиции.

Е. К.: Можно ли сказать, что IRCAM продолжает оставаться необходимым этапом в карьере молодого композитора?

Ф. Л.: Нет, я бы так не сказал; однако это очень важный и надежный «партнер» композитора. Также я хотел бы подчеркнуть, что IRCAM, будучи и образовательным, и исследовательским центром, является, помимо этого, еще и тем местом, где постоянно кипит жизнь, встречаются умы и рождаются идеи. Просто пройтись по институтским коридорам, поговорить с тем и с другим — уже достаточно, чтобы появились какие-то новые идеи или замыслы. В этом отношении IRCAM был и остается абсолютно уникальным. Из-за пандемии я вынужден был аннулировать рабочие сеансы, запланированные в связи с постановкой моей оперы (в частности, я намереваюсь синтезировать голос Поля Клоделя), и я ощущаю острую нехватку этого бурлящего IRCAM'овского духа!..

¹⁶ Имеется в виду ансамбль «Студия новой музыки» под руководством В. Г. Тарнопольского. — Прим. ред.

Литература

1. *Leroux Ph.* Enfin de l'espace (ultrachromatique et non-octaviant) ! // Circuit: Musiques contemporaines. 2019. Vol. 29. Issue 2. P. 11-18.
2. *Wyschnegradsky I.* L'ultrachromatisme et les espaces non octavians // La Revue musicale. 1972. No. 290-291 : numéro spécial publié sous la direction de Claude Ballif. P. 71-141.