

Екатерина Олеговна Купровская

denissova-bruggeman@wanadoo.fr

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

Андре Бон

andre.bon@gmx.fr

композитор (Франция), лауреат Премии
Киото

Dr. Ekaterina O. Kouprovskaja, Ph.D.

denissova-bruggeman@wanadoo.fr

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

André Bon

andre.bon@gmx.fr

composer (France), Laureate of The Kyoto
Prize

«Предпочитаю натуральное звучание»

Аннотация

В интервью с Е. О. Купровской французский композитор Андре Бон описывает детали своего обучения у О. Мессиана и работы в студии П. Шеффера, рассказывает о культурно-исторической ситуации в годы творческого формирования и об эстетических влияниях, раскрывает особенности своего подхода к сочинению и высказывается по поводу положения современной музыки.

Ключевые слова

Андре Бон, современная музыка Франции, французские композиторы XX – XXI веков, Оливье Мессиаан, Пьер Шеффер, музыкальное образование, Groupe de Recherches musicales (GRM)

“I prefer a natural sound”

Abstract

In the interview with E. O. Kuprovskaya, the French composer André Bon describes the details of his training with O. Messiaen and his work in the studio of P. Schaeffer, talks about the cultural and historical situation during the years of his creative formation and about his aesthetic influences, reveals the peculiarities of his approach to composition and speaks about the situation of modern music.

Keywords

André Bon, contemporary music of France, French composers of the 20th – 21st centuries, Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, music education, Groupe de Recherches musicales (GRM)

Андре Бон (André Bon, р. 1946) окончил Парижскую консерваторию (1975), где учился композиции у Оливье Мессиаана; параллельно проходил обучение в GRM¹ — электронной студии при французском Радио, основателем и руководителем которой был Пьер Шеффер². Лауреат Римской премии, проживший два года на Вилле Медичи, автор свыше 60 произведений, в основном вокальных и оркестровых, он также преподавал современное музыковедение в Университете Экс-ан-Прованса (1996 – 1999) и композицию в Американской консерватории Фонтенбло³ (1999 – 2005).

Екатерина Купровская: Андре, в первой половине 1970-х годов вам посчастливилось учиться у Оливье Мессиаана. Каким педагогом он был?

Андре Бон: Больше всего я ценил те уроки, на которых он анализировал свои собственные произведения. Он не делал этого спонтанно: об этом надо было попросить. Обычно же он анализировал произведения широкого культурно-исторического диапазона — от «Дон Жуана» Моцарта до «Тристана и Изольды» Вагнера.

Е. К.: А из авторов XX века?

А. Б.: Мне вспоминается Лигети. Иногда он брал партитуры кого-нибудь помоложе: Мишеля Збара⁴, например. Параллельно этим анализам проходили индивидуальные уроки, когда мы показывали ему свою музыку.

Е. К.: Он был критичен?

А. Б.: Он был невероятно деликатным педагогом: молча читал партитуру, которую ему приносили, и говорил всегда очень мало.

Е. К.: Как же он вас учил?

А. Б.: Иногда было достаточно какого-нибудь одного меткого замечания. Например, к выпускному экзамену я сочинил симфоническое произведение, в котором были довольно сложные аккорды, и я непременно хотел доверить их медным духовым. Но Мессиаан сказал: «А почему бы не отдать их первым скрипкам?» И действительно: на первой же репетиции я понял, что тут не хватало высоких звуков и именно первые скрипки подойдут лучше всего. То есть он сразу заметил тот момент в партитуре, который будет плохо звучать, и дал мне верный совет. Но мне трудно рассказывать о Мессиаане какие-то конкретные вещи. Для меня наиболее важным было то, что я мог общаться с ним, наблюдать жизнь и творчество мастера на его же собственном примере. Я бы сравнил это с ситуацией, когда Бетховен отправился в Вену брать уроки у Гайдна. Как мы знаем, они не очень сошлись характерами (Бетховен потом учился у других), но он вращался в окружении Гайдна, величайшего гения той эпохи, близко знал его — и именно это общение оказалось для него самым значимым. Таким же стало для меня и общение с Мессиааном. Когда я был его учеником — в самом конце его педагогической карьеры, — он был в апогее своей композиторской славы: его произведения исполнялись повсюду. Это был идеал мэтра — в самом высоком смысле слова.

Е. К.: А что дала вам работа в электронной студии Шеффера?

А. Б.: В первой половине 1970-х мы могли использовать лишь доступную нам технику: вся работа с магнитофонной лентой велась вручную, при помощи клея и ножниц. Именно тогда я научился слышать музыку совершенно иначе, чем в стенах консерватории. Мы слушали самые разнообразные звуки — такие как шип растворяющейся в воде таблетки аспирина, шум водопада, проходящего поезда и т. п. В

¹ Groupe de Recherches musicales — Отдел музыкальных исследований (фр.).

² Пьер Шеффер (Pierre Schaeffer, 1910 – 1995) — французский композитор, инженер и музыковед, один из основателей направления «musique concrète» («конкретная музыка»).

³ Conservatoire américain de Fontainebleau (с 1921 года) — международные летние курсы по скрипке, альту, виолончели, фортепиано и композиции. См.: <https://fontainebleauschools.org/>.

⁴ Мишель Збар (Michel Zbar, р. 1942) — французский композитор, ученик П. Санкана, О. Мессиаана, Т. Обена.

этом Шеффер существенно отличался от Штокхаузена, признававшего только электронно-генерированные тембры. С Шеффером мы записывали звуки природы — разумеется, трансформированные: иначе с ними нельзя было бы работать вовсе. Я не общался напрямую с Шеффером, но зато много и непосредственно работал с его ближайшими коллегами: Франсуа Бейлем, Бернаром Пармеджани и Ги Ребелем⁵. Вокруг Студии вращался широкий круг молодых композиторов. Это было совсем другое видение мира, нежели в консерватории и в классе у Мессиаана...

Е. К.: То есть ваша эстетика сформировалась на пересечении двух миров: класса Мессиаана в Парижской консерватории и электронной студии Шеффера?

А. Б.: Да. Это выразилось, с одной стороны, в моем пристрастии к оркестровым массам, в трактовке оркестра как фонтана шумов и звуков: вот почему у меня очень мало камерных произведений. С другой стороны, от консерватории я «унаследовал» более академичный подход.

Е. К.: Ощущали ли вы академизм образования, учась в консерватории?

А. Б.: Нет, никогда. Думаю, это было связано с личностью Мессиаана: его класс был, так сказать, «сборной солянкой».

Е. К.: То есть влияние GRM отразилось скорее в трактовке оркестра, чем в создании электроакустических произведений? Ведь их у вас всего два.

А. Б.: Здесь объяснение такое. Мои старшие коллеги по GRM — Бейль, Пармеджани и Ребель — писали замечательную музыку, и я понимал, что никогда не смогу их превзойти. К тому же я не хотел сочинять только электроакустическую музыку: меня всегда привлекало естественное звучание оркестра. Но я продолжаю регулярно посещать «электронные» концерты: меня это очень стимулирует творчески!

Е. К.: К какому течению современной французской музыки вас можно причислить?

А. Б.: В самом начале моей карьеры, когда я только окончил консерваторию, главным для меня было противостоять доминировавшей тогда тенденции, которую глобально можно было обозначить как «постсериализм»: сюда входят и поствеберновская серийность, и эстетика Дармштадской школы. Эта музыка исполнялась повсеместно (и, между прочим, Мессиаан был в стороне от нее). Меня это страшно раздражало, и тогда я решил внедрить в оркестровую массу мелодическое начало. Мало композиторов готовы сегодня признаться в том, что отдают приоритет мелодии. Мюрай, Гризе и Левинас, мои соученики по классу Мессиаана, стали «спектралистами». Я же предпочитаю натуральное звучание, поэтому руководствуюсь принципом: хотите новых звучаний — изобретайте новые инструменты! Для традиционных инструментов я пишу в традиционной манере — и без четвертитонов.

Е. К.: На мою просьбу представить вас русской публике вы прислали три произведения: «Andare» для флейты и ансамбля, камерную оперу «Девушка с книгой» и «Четыре двери» для оркестра⁶. Они характеризуют не только вашу камерную, оркестровую и вокальную музыку, но и разные периоды творческого пути. Прокомментируйте, пожалуйста, пьесу «Andare».

⁵ Франсуа Бейль (François Bayle, р. 1932) — французский композитор, изобретатель акустической музыки; директор GRM в 1966 – 1997 годах.

Бернар Пармеджани (Bernard Parmegiani, 1927 – 2013) — французский композитор, автор преимущественно электроакустических произведений; работал в GRM (1960 – 1992).

Ги Ребель (Guy Reibel, р. 1936) — французский композитор, работал в GRM (1963 – 1983).

⁶ «Andare» (условный перевод с итальянского языка — «Идти», 1980); см.: <https://www.youtube.com/watch?v=7JLshS4rCVY>. «Девушка с книгой» («La jeune fille au livre», 1993); см.: https://www.youtube.com/watch?v=T7_CTQ13pak. «Четыре двери» (англ. «Four doors», 2011); см.: <https://www.youtube.com/watch?v=WNIfLeFM27U>.

А. Б.: Одно из понятий, которыми я дорожу, это дихотомия тривиума и квадравиума — двух научных систем Средневековья⁷. Тривиум включал три дисциплины, имевшие отношение к языку: грамматику, диалектику (то есть логику) и риторику. Квадравиум — общее название системы «точных наук», включавшей четыре дисциплины: арифметику, геометрию, астрономию и музыку (то есть гармонию⁸). Именно на две эти составляющие я и опираюсь в преподавании композиции. Пьеса «Andare» имеет четкую структуру от начала до конца. Через каждый определенный промежуток времени происходит некое «событие», возвращение которого (по принципу классического рефрена) структурирует форму целого; затем, тоже в определенный момент, «случается» что-то иное — и все эти временные промежутки четко просчитаны заранее. Также я стремился к тому, чтобы музыка производила впечатление чего-то естественного, — подобно поющей птице: здесь значительную роль снова играет мелодизм. Как ни парадоксально, мое вдохновение стимулируют точные расчеты.

Е. К.: Я думала, что расчеты, скорее, помогают организовать материал и выстроить музыкальный дискурс. Вы использовали в «Andare» какие-нибудь числовые последовательности, например геометрические прогрессии?

А. Б.: Да, сначала я набросал числовую схему. Предположим, основная тематическая секция длится одну минуту. Дальше она трансформируется, поэтому длится 45 секунд. Секция эта будет потом возвращаться пять-шесть раз, и каждый раз временной промежуток между ее появлениями будет расти, а ее продолжительность — уменьшаться, причем таким образом, что при последнем появлении она продлится всего две секунды. В противовес основной тематической секции развиваются и другие типы материала, длящиеся всё дольше. В основном мои расчеты касались именно этого аспекта.

Е. К.: Поговорим о фильме-опере «Девушка с книгой» по либретто Мишеля Беретти⁹. Это вторая из трех ваших опер. Мелодическое начало проявляется здесь в полной мере, и можно даже услышать отголоски Пуччини.

А. Б.: Процесс ее сочинения был для меня довольно необычен. Поскольку певцы хотели начать учить партии как можно скорее, то сперва я сочинил все вокальные линии безо всякого аккомпанемента; оркестровая партия появилась потом.

Е. К.: Ваше последнее произведение для тройного состава оркестра, которое было исполнено, — «Четыре двери»?

А. Б.: Да. В нем пять частей: Интродукция, «Война», «Мир», «Ожидание» и «Любовь». Название содержит аллюзию на оперу Бартока «Замок герцога Синяя борода», в которой главный герой открывает одну за другой семь дверей; моих дверей, соответственно, четыре. Вторая часть («Война») лишена мелодического начала и оперирует только оркестровой массой. Третья часть («Мир») — бесконечная мелодическая линия. Финал («Любовь») мне хотелось сделать блестящим и радостным.

Е. К.: Вы преподавали композицию на летних курсах Американской консерватории в Фонтенбло, которой в свое время руководила Надя Буланже (с 1953 по 1979 год). Расскажите, пожалуйста, об этом педагогическом опыте.

А. Б.: Меня рекомендовала Бетси Жолас¹⁰, с которой мы очень дружим; она преподавала там до меня, а ее в свое время рекомендовал Анри Дютыйё. Мы начали преподавать вместе с Бетси, а потом моим напарником стал Марко Строппа¹¹; недавно он

⁷ А. Бон имеет в виду два цикла предметов, входивших в обязательную программу средневековых университетов. «Научной системы» в современном смысле тогда еще не существовало.

⁸ Имеется в виду гармония в античном смысле (точнее — гармоника как учение о соотношении тонов и о ладах), а не в современном.

⁹ Мишель Беретти (Michel Beretti, р. 1948) — французский писатель и драматург, автор более 135 пьес.

¹⁰ Бетси Жолас (Betsy Jolas, р. 1926) — французский композитор, ученица Дариуса Мийо и Оливье Мессиана, в настоящее время живет в Париже.

¹¹ Марко Строппа (Marco Stroppa, р. 1959) — итальянский композитор, автор опер, балетов, камерной и симфонической музыки, также работал в сфере электронной музыки.

переехал в Штутгарт. Изначально это учебное заведение принимало в основном американцев, хотя в целом считалось международным. Занятия делились на «семинары», где профессор должен прочесть большую лекцию, и индивидуальные уроки. На курсе было по десять студентов, приезжавших со всего мира, каждый из которых представлял самые разные стили и тенденции. В частности, американцы сочиняли «спектральную» музыку, потому что в Колумбийском университете преподавал Тристан Мюррей. У меня было трое русских учеников, все из Петербурга: Тимофей Бузина, Мария Никишова и Мария Петренко (ученица Бориса Тищенко).

Е. К.: Что вы можете сказать об общей ситуации в культурной и музыкальной жизни Франции сегодня?

А. Б.: Это самый трудный вопрос нашего интервью. Отвечу так: ситуация, возникшая в связи с пандемией, сработала как индикатор проблемы, уже существовавшей раньше. Культурная жизнь полностью парализована: до сих пор закрыты концертные залы, театры и кинотеатры; долгое время были закрыты даже книжные магазины... Работают только продовольственные супермаркеты и магазины, объявленные «жизненно необходимыми». Под угрозой не только современная, но и классическая музыка. Государство не интересуется прекрасным; впрочем, так было и раньше. Вся эта ситуация, конечно, меня удручает.

08.03.2021

Санс