

УДК 78.02

DOI: 10.26176/otmroo.2024.47.3.002

Северина Ирина Марковна

i.severina@mail.ru

Музыковед, кандидат искусствоведения,
член Союза московских композиторов и
Ассоциации современной музыки

Irina M. Severina

i.severina@mail.ru

Musicologist, Ph.D. in Art Studies, Member of
the Moscow Composers Union and the
Association of Contemporary Music

Странствие как принцип творчества П. Вяхи

Аннотация

Музыка одного из самых универсальных композиторов Эстонии Пеэтера Вяхи рассматривается в статье с точки зрения единства жизни и творчества — как неразделимого целого. Такому пониманию во многом способствуют бесчисленные продолжительные путешествия Вяхи, в том числе экспедиции по отдаленным регионам, так или иначе отраженные в его произведениях. Первый уровень их проявления связан с глубинной тенденцией, характерной для эстонской музыки — особым отношением к природе. Второй — с культурными традициями тех стран, где ему довелось побывать. Автор приходит к мысли о том, что музыка Вяхи прочно встроена в жизнь и в этом обретает свою силу.

Ключевые слова

Эстонская музыка, музыка Востока, ориентальная культура, культурные традиции, Пеэтер Вяхи, буддизм, природа, натурфилософия

Wandering as the principle of P. Vähi oeuvre

Abstract

The music of one of the most universal composers of Estonia, Peeter Vähi, is examined in the article from the point of view of the unity of life and oeuvre — as an inseparable whole. This understanding is largely facilitated by Vähi's countless long journeys, including expeditions to remote regions, which are one way or another reflected in his works. The first level of their manifestation is associated with a deep tendency, characteristic for Estonian music — a special attitude towards nature. The second one is associated with the cultural traditions of the countries and regions where he happened to visit. The author comes to the conclusion that Vähi's music is firmly integrated into life and in this it gains its strength.

Keywords

Estonian music, music of the East, oriental culture, cultural traditions, Peeter Vähi, Buddhism, nature, natural philosophy

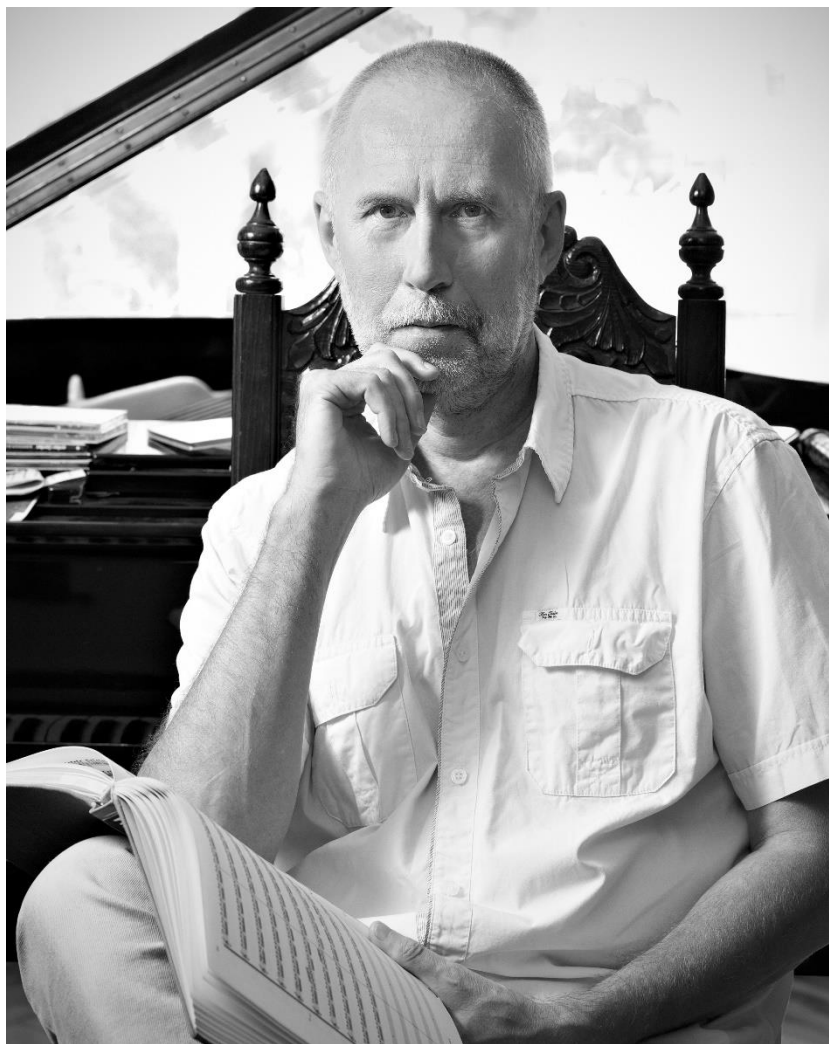


Иллюстрация 1. П. Вяхи в своей студии. Фото: Кауро Kikkas.

*«Впечатление, что человек идет
собственным непростым путем.
Доверяет своим ушам. Богоискатель».
Александр Вустин¹*

Пеэтер Вяхи (Peeter Vähi, 18.05.1955) родом из университетского города Тарту, но давно живет и работает в Таллине. По сути, этот эстонский композитор — гражданин мира, побывавший на всех пяти континентах и имевший уникальную возможность наблюдать красоту и многообразие природы, традиционных, в том числе и очень экзотических, культур. Его произведения как бы следуют за его странствиями, впитывая в себя не только все богатство музыкальных традиций, но и визуальные, и вербальные впечатления.

Такие поистине фантастические возможности во многом открывались благодаря сотрудничеству с эстонским телевидением (ETV), которое спонсировало экспедиции в заповедные уголки земного шара. Но не только: значительное число поездок инициировалось самостоятельно. Сам Вяхи объясняет свою страсть к путешествиям так:

¹ Это высказывание одного из самых прогрессивных российских композиторов, члена Ассоциации современной музыки Александра Вустина (1943–2020). Из личной беседы с автором этих строк, которая состоялась 28.02.2019, на следующий день после заседания АСМ в Союзе московских композиторов, где Пеэтер Вяхи показывал свою музыку.

«Меня все больше охватывает ощущение, что она не возникала, а существовала всегда, — как рожденная с молоком матери, как генетическая наследственность. Ведь среди моих далеких предков есть и потомки викингов-завоевателей, и выходцы из Германской империи, и, предположительно, даже цыгане, известные как кочевой народ. Достоверно известно, что один из прадедов, отрешившись от своего русского дворянского статуса, неоднократно предпринимал православные паломничества и покинул этот мир в святом Иерусалиме. Дедушка-эстонец тоже не мог оставаться на месте: он получил юридическое образование в Императорском Московском университете, работал прокурором на “другой стороне”, во французской армии, воюющей против красных, и в конце Гражданской войны его утопили в Белом море» [14].

Особый интерес композитора всегда был обращен к Востоку, где он бывал и путешествовал неоднократно. В его студии — коллекция экзотических музыкальных инструментов, среди которых больше всего азиатских: танпуры и табла из Индии, японские барабаны тайко, гонги из Индонезии и Мьянмы, зурна и тар из Азербайджана, дудук из Армении, бамбуковая флейта и кеманча из Ирана, бамбуковый хомус из Камбоджи и металлический — из Монголии, тибетские ритуальные инструменты — длинные трубы дунг-чен, барабаны дамару, колокольчик дрильбу... И это далеко не полный список.

Пеэтер Вяхи — автор ряда статей в эстонской прессе о музыке Японии, Монголии, Тибета, Индии, об индийском классическом танце и, конечно, об индийских инструментах. Он — арт-директор двух международных музыкальных фестивалей, один из которых носит название «Orient / Ida muusika festival» («Ориент / Фестиваль восточной музыки»)². Кроме того, Вяхи преподавал музыку Востока в Эстонской академии музыки и театра (бывшей Таллинской консерватории).

Во многом этот интерес к Востоку связан с мировоззрением: Пеэтер Вяхи — последователь буддизма, в 1992–2005 годах — президент буддийской общины Эстонии. Вместе с тем с уважением относится ко всем другим верованиям, даже если они представляют собой, на первый взгляд, странные и неоднозначные ответвления от магистральных религий.

В 2009 году в Таллине была издана его книга «Siiditeel» («По Шелковому пути», [13]), посвященная экспедиции 2007 года. В 2008-м на экраны вышел одноименный документальный фильм. Участники экспедиции совершили пешее паломничество вокруг священной горы Кайлас (Тибет), проехали на внедорожниках семь стран — Китай, Индию, Пакистан, Афганистан, Иран, Сирию и Турцию, не избегая нестабильных и напряженных в военном отношении мест (таких, как Кашмир, Курдистан, Белуджистан). В своей книге Вяхи достоверно описывает и природу, и культуру, в том числе, музыкальные традиции этих регионов.

Вторым очень важным магнитом для Вяхи стала Африка. По материалам масштабной двухэтапной экспедиции 2012–2013 и 2014 годов (а это 27 государств и более 30000 километров) также была написана книга — «Ring ümber Aafrika» («Вокруг Африки», 2016, [11]) и вышел фильм «Saladuslik Aafrika» («Загадочная Африка», 2013).

Из других маршрутов — беспрецедентное путешествие от Аляски через обе Америки (Северную и Южную) к Антарктиде в августе — декабре 2010 года, задокументированное в телесериале «Arktikast Antarktikasse» («Из Арктики в Антарктику», 2012), поездка по островам Океании (2016), отраженная в многосерийном документальном фильме «Salapärased saared Vaikses ookeanis» («Таинственные острова в Тихом океане»,

² Фестиваль «Orient» в основном проходит в Таллине и, как следует из названия, посвящен ориентальной музыке — классической, сакральной и этнической. Идея второго фестиваля — тартуского «Glasperlenspiel / Klaaspärlimäng» («Игра в бисер»), отсылающего к известному роману Германа Гессе, представляет собой некую суперигру стилями и эпохами — от средневековья до современности, а также видами искусств с выходами в философию, религию (что во многом отражает специфику музыки самого Пеэтера Вяхи).

2021), сибирско-монгольская экспедиция (2018), по следам которой, в частности, вышел многосерийный фильм «Ürgne maa Siber» («Первозданная земля Сибирь», 2020).

Все фильмы создавались с музыкальным оформлением Пеэтера Вяхи, и, конечно, под впечатлением этих путешествий сочинялись музыкальные произведения. Помнится, в январе 2017 года Пеэтер так ответил на вопрос, остались ли еще «белые пятна» на карте мира, где бы ему хотелось побывать: «Знаете, когда моя нога ступила на Антарктиду, мне стало очень грустно, потому что последняя моя мечта материализовалась. Если продолжать мечтать, я бы, наверное, не отказался от полета на Луну. Вы смеетесь, а я, между прочим, всерьез. Лет тридцать назад, когда я был руководителем группы “Витамин”, мы ездили по всему Советскому Союзу, но помышлять об Антарктиде казалось абсурдом. Теперь это свершившийся факт. Возможно, и лунная экспедиция когда-нибудь станет реальностью» [4].

Наверное, проще сказать, где Пеэтер Вяхи не был, чем где он был. Один из таких регионов — крайний северо-восток России: Чукотка, Остров Врангеля, Северный ледовитый океан. Это часть маршрута очередной экспедиции с его участием, которая планировалась на август 2022 года, но осуществить ее пока не удалось.

Зато во времена Советского Союза, когда Вяхи был известен, прежде всего, как автор песен, клавишник и, отчасти, вокалист группы «Vitamiin»³, он гастролировал с ансамблем практически по всем республикам тогдашнего СССР, в ряде российских региональных центров. После распада Союза были многочисленные исполнения его академических произведений и на Западе, и у нас в России, причем не только в столице. На некоторых автор присутствовал лично в качестве приглашенного композитора. А поездка по Сибири и Монголии на джипах с командой соратников и друзей, инициированная эстонским телевидением, стала для Пеэтера Вяхи поводом глубоко прочувствовать культуру этого региона — корневой фольклор, религиозные традиции (не только буддистские, но и христианские, иудаистские, исламские, шаманские).

Так что территорию бывшего СССР, и России в частности, Вяхи успел узнать не просто как турист из окна скоростного поезда. Небольшой фрагмент из его книги «Siberisse, vabatahtlikult» («В Сибирь, добровольно», 2022): «Мы прилетаем в Магадан утренним рейсом из Москвы и переводим часы на местное время. Несмотря на разницу во времени, совершаем шестичасовую прогулку по городу, рынку и пляжу бухты Нагаева. Если бы видимость была хорошей, далеко на горизонте, за Охотским морем, слева направо открывались бы виды на Камчатку, Курилы, Сахалин и японский остров Хоккайдо. Но, к сожалению, видимость была ограничена из-за тумана. В поле нашего зрения оказались спустившиеся на землю облака, отдельные участки снега на холмах, ржавые остовы кораблей и скульптура мамонта. <...> Я уже бывал в Магадане, как и в большинстве других крупных городов, через которые проходит наш маршрут. Это были времена моей молодости. Так что для меня сейчас приехать на Дальний Восток и в Сибирь — это уже не просто познакомиться со здешними местами, а попытаться проникнуть вглубь этих мест» [12, 27-28].

Как и другие книги Пеэтера Вяхи о путешествиях, «Siberisse, vabatahtlikult» написана в форме путевого дневника с упоминанием точного времени восхода и захода солнца, высоты над уровнем моря, температуры, атмосферного давления, скорости ветра, облачности и даже относительной влажности. Все эти детали, документирующие реальность, думается, важны для Вяхи и как исследователя, и как композитора. К тому же в подобные поездки он берет с собой фотоаппарат и магнитофон, что дает возможность зафиксировать и визуальную, и звуковую реальность, в том числе, звуки природы (дождь, гром, ветер, пение птиц), песенный фольклор и т.д. И, безусловно, эти две его ипостаси —

³ Поп-рок-группа «Витамин» основана в 1978 году. Менее известная группа с участием Пеэтера Вяхи — «Uus Generatsioon» («Новое поколение», год создания — 1979) — играла более изысканную музыку джаз-роковой направленности.

исследователя и композитора — нередко бывают неразделимы, что в музыке порой приводит к детализированной программности в духе гиперреализма.

В соавторстве с природой

Прежде всего, стоит сказать о принципиальном качестве эстонской музыки, стилистически крайне разнообразной, но имеющей одну общую глубинную тенденцию, о которой в интервью автору настоящей статьи упоминала авторитетный таллинский композитор Хелена Тулве (Helena Tulve): «Это, возможно, особое отношение к природе, внимание к вопросам экологии... Это выражается в интересе эстонских композиторов к природным звучаниям, в прямой или опосредованной с ними связи» [5].

Показательно и высказывание председателя Союза композиторов Эстонии Мярта-Матиса Лилла (Märt-Matis Lill) в отношении темы фестиваля «Дни балтийской музыки» 2021 года. Она звучала афористично: «ДНК». В интервью программе «Plekktrum» телеканала ETV2 Мярт-Матис говорил о том, что культуру, возможно, стоит рассматривать как биологический феномен со своей собственной ДНК, своей «наследственностью», корнями. Что она подобна коралловому рифу или старому лесу, где разные ее слои — от фольклора до высоких профессиональных образцов — симбиотически взаимодействуют⁴. По сути, Лилл предлагает рассматривать культуру (в том числе музыкальную) как природное явление, ведь ДНК — основа живой природы. И это вполне в эстонском духе, где слияние с природой, отождествление себя с ней в порядке вещей. «Эстонец определяет себя через природу и времена года», — считает Мярт-Матис Лилл⁵.

Это отождествление проявляется, в частности, в значениях многих эстонских фамилий. Вспомним фамилии композиторов, например, Mägi (в переводе с эстонского — гора), Saar (остров), Lill (цветок), Kõrvits (тыква), Tobias (песчанка), Saarsalu (от saaresalu — ясеневая роща), Tormis (от torm — шторм в падеже seesütlev). Да и фамилия Vähi — это падеж omastav от эстонского vähk (рак). Более полный список отражает масштаб тренда⁶. Стоит упомянуть и особое отношение к природе патриарха эстонской музыки, самого исполняемого эстонского автора Арво Пярта: его Arvo Pärds keskus (Центр Арво Пярта) расположен прямо в сосновом лесу в Лауласмаа (недалеко от Таллина).

Специфика проявления глубинного качества эстонской музыки у Пеэтера Вяхи связана с его ипостасью странника: на его сочинения накладывает отпечаток природа не только (и даже не столько) Эстонии, сколько других стран и регионов. Пейзажи необыкновенной красоты, редкие природные явления... Сначала несколько примеров звукописи, когда и визуальные, и слуховые впечатления переводятся на язык музыки детально, но не буквально, создавая выразительную иллюзию реальности.

В раннем фортепианном сочинении «**Fata Morgana**» (1975) отражены впечатления композитора от одноименного редкого природного явления, которое он наблюдал

⁴ Plekktrum. 9. hooaeg, 202. osa: Märt-Matis Lill / Saatejuht Joonas Hellerma. ERR, 19.04.2021. URL: <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/plekktrum-mart-matis-lill> (дата обращения: 26.04.2024).

⁵ Там же.

⁶ Auster Lydia (auster — устрица); Hunt Kadri (hunt — волк); Ilves Heimar (ilves — рысь); Jõeleht Lauri (jõeleht — речной лист); Kasemets Anton, Kasemets Udo (kasemets — березовый лес); Kikerpuu Kustas (kikerpuu — барбарис); Kosk Kairi (kosk — водопад); Kull Raimund (kull — ястреб); Kõrgemägi Raivo (kõrgemägi — высокая гора); Kõrvits Evelin, Kõrvits Harri, Kõrvits Maria, Kõrvits Tõnu (kõrvits — тыква); Lill Märt-Matis (lill — цветок); Maimets Riho Esko (maimets — майский лес); Meri Heinrich (meri — море); Mägi Ester (mägi — гора); Männik Aarne, Männik Gunnar (männik — сосновый лес); Pajusaar Piret (pajusaar — ивовый остров); Pilvik Maarja-Liisa (pilvik — сыроежка); Ploom Rein (ploom — слива); Rahu-soo Liisa (rahu-soo — тихое болото); Raudmäe Ülo (падеж omastav от raudmägi — железная гора); Rebane Henn (rebane — лиса); Rohuväli Imre (rohuväli — травяное поле); Saar Mart (saar — остров); Saarsalu Lembit (от saaresalu — ясеневая роща); Tamm Eduard (tamm — дуб); Tobias Rudolf (tobias — песчанка); Toomsalu Liisi (от toomesalu — черемуховая роща); Tormis Veljo (падеж seesütlev от torm — шторм); Veeroos Age (veeroos — водяная лилия, кувшинка); Vähi Peeter (падеж omastav от vähk — рак). Это только композиторские фамилии.

несколько раз в пустынях, в том числе в восточной Африке (в Джибути, в Эфиопии). Но перед написанием этой пьесы — только однажды, в Узбекистане. Фата-моргана — особого рода мираж, названный в честь известной волшебницы, создававшей воздушные замки. Оптическое явление в атмосфере, где отдаленные объекты множатся, разнообразно искажаясь и быстро изменяя форму. Это явление возникает из-за того, что лучи света преломляются, проходя через слои воздуха разной температуры и плотности как через линзу.

В сочинении четыре раза (обрамление эпизодов «В» в схеме «АВАВА»⁷) всплывает на поверхность остиная колористическая тема (*Allegro*), в которой трижды повторяется рельефная звуковая формула, ассоциирующаяся с дрожанием воздуха (первый раз — в тт. 19–21). В остальном в эпизодах «В» остиinato играет роль фона в среднем регистре, на который и сверху, и снизу наслаиваются модификации другого материала. Эти остиинатные разделы «В», по словам автора, и есть фата-моргана.

Однако, существует еще один аспект, который сам автор не имел в виду. Во многих произведениях Пееэтера Вяхи в разной степени слышны отголоски барокко. В двух первых эпизодах «А» это, скорее, элементы барочной стилистики в общем плане, выражающиеся в полифонизации и имитационности фактуры, а центральный эпизод пьесы (А2, *Moderato*, тт. 46–62) — свободно понятое фугато, в котором имитации не всегда точны. Казалось бы, причем тут барокко, если дело происходит в узбекской пустыне? И вот представляется, что такая — неточная — имитационность тоже может быть трактована как проявление принципа фата-морганы (многократность, искажение, изменение). Причем здесь наблюдается даже большее соответствие этому принципу, чем в трехтактовых обрамлениях *Allegro*, где ритмоинтонационная формула мерцания отдаленного миража повторяется абсолютно точно.

Другой пример детальной звукописи — органная пьеса «**Kuu-vikerkaare laul**» / «**Chant of Lunar Rainbow**» («Песнь лунной радуги», 1996). Здесь тоже не обошлось без признаков барокко: орган сам по себе уже отсылает к этой эпохе, и элементы стилистики присутствуют, хотя и в минимальном, «гомеопатическом» разведении. А в основном это новая, современная трактовка органа, самым непосредственным образом связанная с натурой.

Композитор наблюдал лунную радугу (кстати, это не менее редкое явление, чем фата-моргана) уже после написания этой пьесы — у водопада Виктория со стороны Зимбабве. Так что непосредственных впечатлений здесь нет, музыка сочинялась по описаниям и фотографиям. Но каким-то волшебным образом она очень точно воспроизводит атмосферу ночной прохлады, вызывая чуть ли не физическое ощущение личного присутствия «здесь и сейчас». Орган, который в контексте барочной стилистики воспринимается как олицетворение божественного света, здесь достоверно передает лунный свет, отраженный в призрачной ночной радуге. В предельной прозрачности квазиимпровизационной фактуры (на самом деле в нотном тексте все зафиксировано) можно даже расслышать мелкую туманную морось, отсвечивающую в пустых пространствах ночного неба... С другой стороны, крайняя минимальность фактурно-тематического материала (в основном это пусть и сложное, но одноголосие) ассоциируется с китайской живописью, где несколькими точными штрихами художнику удается создать атмосферный пейзаж.

⁷ На соответствие схеме «АВАВА» указывает Андре Хинн: по его мысли, эпизоды «А» отдают дань уважения полифонии [7]. Однако первая тема очень изменчива, и заключительный эпизод (назовем его «А3») представляет собой построенный на ее интонациях стремительный монодический пассаж, частично дублированный в октаву и обрывающийся в верхнем регистре, после чего следует краткая каденция. В этом смысле было бы корректнее указать на связь эпизодов «А» с линейностью, горизонталью. Остиинатные же эпизоды «В» более стабильны по материалу, и в них наблюдается равновесие линии и гармонии, горизонтали и вертикали.

Кажется, отождествление природы и музыки для Пеэтера Вяхи в той или иной мере характерно. Путешествуя по Западной Африке, он делает стендап перед камерой во влажном экваториальном лесу Ганы, где звучит фантастический хор: «Послушайте звуки цикад вокруг нас. Очень жаль, что возможности телевидения ограничиваются стереозвуком. На самом деле здесь был бы достаточен quadro- или объемный звук: ведь часть голосов доносится сверху, “с небес” — с вершин высоких деревьев... Мне как композитору эта музыка нравится больше, чем многие профессиональные музыкальные произведения»⁸. Возможно, поэтому в сочинениях Вяхи встречаются элементы конкретной музыки (голоса природы), либо он вводит в состав оркестра инструменты или звуковые объекты, имитирующие природные звучания.

В композиции 2010 года «**Between Heaven and Earth**» («Между небом и землей») для оркестра духовых, ударных, синтезатора и контрабаса это thunder sheet (итал. lastra) — инструмент, призванный имитировать раскаты грома, но здесь он слушается, скорее, как порывы ветра или шум моря.

В дальнейшем материал этого сочинения частично мигрировал в одно из самых масштабных, сложноустроенных и значимых произведений Пеэтера Вяхи — ораторию «**Mary Magdalene Gospel**» для меццо-сопрано, баса, чтеца, хора мальчиков, смешанного хора, звуков природы и симфонического оркестра на апокрифический коптский текст Евангелия от Марии Магдалины (2011)⁹. Вяхи написал это произведение после посещения Коптских церквей в Северной Эфиопии; по поводу коптского языка он консультировался у профессора Яана Лахе. Помимо thunder sheet (в составе ударных), здесь выписана партия CD (nature voices). Фонограмма запускается в определенные моменты, отмеченные в партитуре ремарками «wind» («ветер»), «thunder» («гром»), «water» («вода»). Также она включает колокольный перезвон и коптскую литургию, как бы доносящиеся из глубины веков. Приметы места — включенные в партитуру сестры и египетские барабаны. Эти ударные инструменты используются в Коптской церкви по сей день и в Египте, и в Эфиопии. Кстати, записи коптских литургий предоставил композитору Арво Пярт.

Тема воды и ее низкотемпературных вариаций — льда и снега — ярко проявлена в «**Antarctic concerto**» («Антарктическом концерте») для усиленной гитары с оркестром (2012, Второй гитарный концерт). Сочинение никак не корреспондирует по материалу с «Sinfonia Antarctica» (№ 7, 1952) Ральфа Воана-Уильямса. Пеэтер Вяхи писал его под впечатлением от посещения Антарктиды в 2010 году — это была финальная точка продолжительного путешествия через обе Америки, начинавшегося на Аляске, о котором уже упоминалось. Свои впечатления он подробно излагает в авторском блоге на сайте ERP (Estonian Record Productions). Приведем несколько кратких живописных цитат.

«Если раньше слева и справа были айсберги, то теперь мы плывем в ледяном супе... Кое-где есть места, пригодные для нормального плавания, однако в основном нос корабля приходится направлять в узкие расщелины и раздвигать льдины корпусом». «Все вокруг — море, небо и земля — трехцветное: белое, серое, синее. Но переходные тона и оттенки этих трех цветов делают виды чрезвычайно приятными и живописными». «Особенно впечатляют скалистые горы, покрытые льдом и снегом». «Солнце не светит, погода пасмурная, а ведь свет, отраженный от снега и льда, настолько яркий, что без солнцезащитных очков начинают болеть глаза». «Не хочется покидать эту первозданную нетронутую природу» [10].

«Антарктический концерт» — аудиовизуальное произведение с участием аквариума с водой, двух гигантских, 20-метровых листов фольги и колорированного видео с

⁸ Saladuslik Aafrika. 14. osa: Elevandiluurannik ja Mali. ETV, 2013 / Saatejuhid Tiina Jokinen, Peeter Vähi. URL: <https://jupiter.err.ee/1218094/saladuslik-aafrika> (дата обращения: 26.04.2024).

⁹ Коптская рукопись на папирусе, найденная в Египте в 1896 году, датируется V веком. Евангелие от Марии существенно отличается от четырех канонических евангелий: прежде всего в нем раскрываются философские взгляды Иисуса.

антарктическими пейзажами (автор видеоряда — Айво Спитсонок / Aivo Spitsnook). Большой аквариум активно используется в финале (четвертой части): исполнитель последовательно наполняет два кувшина водой и поочередно выливает их обратно (ремарка «water» в партии ударных). Звук льющейся воды при этом абсолютно не соответствует представлению о шуме антарктических морей. Конечно, проще было бы дать этот шум в фонограмме, но у композитора, вероятно, была другая цель: представить воду как стихию в «живом» варианте на сцене.

В звучании блестящих серебристых листов строительной фольги (в 3–4 раза толще обычной) можно расслышать все, что связано с обжигающе холодным дыханием южного континента — снег и пургу, столкновение айсбергов и растрескивание ледников. Сам композитор упоминает «звон ледяных кристаллов» [9]. Заключительные гитарные нойзовые пассажи дополняют впечатление. Кроме того, пронизывающий антарктический ветер как стихия воздуха (ремарка «wind» в партитуре) периодически проявляет себя в беззвучных выдохах флейты, кларнета и трубы.

По словам Пээтера Вяхи, если бы композитор-путешественник писал произведение под впечатлением от посещения Китая или Беларуси, он наверняка включил бы в партитуру инструменты этих стран. Однако на ледяном континенте нет ни инструментов, ни музыкальных традиций. Поэтому он сам изобрел антарктический инструмент в виде листов фольги (играть на них предписывается палочками с мягкими наконечниками) [9]. По замыслу, фольга должна быть подвешена над залом: одним концом закреплена возле исполнителя на ударных, другим — на балконе. Таким образом, когда ударник играет на фольге, создается пространственный эффект набегающей звуковой волны (как бы морской волны), которая проносится над головами слушателей.



Иллюстрация 2. П. Вяхи в студии. Подготовка фольги для исполнения «Антарктического концерта». Фото: Arno Saar.

«Антарктический концерт» Вяхи — это выход за пределы музыкального, причем как посредством видео, так и оригинальных звуковых объектов, визуализирующих концепцию. Поэтому здесь не столь важны собственно музыкальное развитие, музыкальная драматургия. Можно даже сказать, что они вторичны. Важнее разного рода

изобразительность (в том числе звукоизобразительность), что так или иначе активизирует у слушателя визуальное восприятие и перемещает его в условную Антарктиду.

Стихия воздуха самым непосредственным образом проявляет себя и в сочинении «**Violet Winds**» («Фиолетовые ветры», 2013) для саксофонного квартета и камерного оркестра. Та же ремарка «wind» у духовых (в данном случае, у саксофонов) соответствует выдоху в трубку инструмента без определенной звуковысотности. И, конечно, музыка в целом отражает заявленную программность: воздушные потоки волшебного цвета особенно чувствуются в *glissandi* и протяженных звуках саксофонов; кроме того, среди ударных инструментов присутствует *rainstick* (в партитуре помеченный как *rainmaker*), дважды достоверно имитирующий звук дождя. В результате создается завораживающий музыкальный пейзаж.

По признанию композитора, ему не свойственна синестезия, звуки не ассоциируются с определенными цветами (как у А. Скрябина или Н. Римского-Корсакова). Но в некоторых случаях его музыка апеллирует к тому или иному цвету по своему эмоциональному настрою, о чем говорят и названия других произведений: «**White concerto**» (для гитары с оркестром, 1991), «**Silver concerto**» (для сопрано-саксофона с оркестром, 1998), «**Blue Collage**» (для скрипки и виолончели с оркестром, 2021). Такие названия сообщают дополнительный смысл, открывая выход, опять же, в сферу визуального. Но, в отличие от «Антарктического концерта», визуализация здесь воображаемая.

Продолжая тему, стоит вспомнить о пьесе для синтезатора, перкуссии и фонограммы «**Rainmaker**» (2010). Это основательно подготовленная импровизация с выписанной гармонией, а также метроритмом. Ее название можно перевести как «Заклинатель дождя», она вдохновлена засушливыми, пустынными местностями, где дождь бывает исключительно редко. Камлание шамана вызывает дождь, и тогда звучат *rainstick* и *thunder sheet*, воспроизводящие звуки грозы, а в фонограмме — реальный гром (ремарка «*thunder*»).

В связи с этой пьесой вспоминается «**Litany to Thunder**» («Литания грому», 1974) Вельо Тормиса для мужского хора, солистов и большого барабана. Напомним, что фамилия композитора каким-то мистическим образом содержит эстонское слово «*torm*» (шторм, ураган) в падеже *seesütlev*. То есть, дословно «*tormis*» — «в шторме, в урагане», что очень гармонирует с «титульным» произведением композитора. В отличие от Вяхи, у Тормиса гром олицетворяет тремоло большого барабана. Но, как и у Вяхи, сочинение наполнено шаманской силой (слова Айна Каалепса основаны на магическом заклинании).

У почитаемого Пеэтером Вяхи Николая Рериха есть эссе «К природе» (1901), где он пишет об актуальности возвращения к ее естеству. Очевидно, что Рерих близок Вяхи и своим интересом к Востоку, и объединением западной и восточной культурных концепций. И, как известно, Николай Рерих тоже много путешествовал, был организатором и участником Центрально-Азиатской и Маньчжурской экспедиций. Жил в Индии, в долине Кулу у подножья Гималаев, долгие годы искал мифическую страну просветленных — Шамбалу... «Нас утомил культ нереального, абстрактного, искусственного, — цитирует Николай Рерих одного из лидеров французского “натуризма” Сен-Жоржа де Буэлье. — И мы вырвались на открытый воздух... И у нас из груди исторглись крики восторга и упоения: как хороша природа! Как красива жизнь!» [цит. по: 3, 52]. Далее Рерих продолжает: «...искусство теперь направляется усиленным ходом в жизнь, в природу и толкует зрителям и слушателям разнообразными наречиями красоту ее» [3, 56].

Здесь очень кстати и натурфилософия Иоганна Вольфганга фон Гёте, который высказывается о природе как о творческом начале: «Она единственный художник: из простейшего вещества творит она противоположнейшие произведения, без малейшего усилия, с величайшим совершенством и на все кладет какое-то нежное покрывало. У каждого ее создания особенная сущность, у каждого явления отдельное понятие, а все едино» [1, 361]. Тогда рассмотренные произведения Пеэтера Вяхи — это сотворчество с природой.

На перекрестье культур

Другой аспект проявления странствий композитора в его произведениях — культурные традиции стран и регионов, где ему довелось побывать. Фольклор, религиозные обряды, городские ландшафты, малоизвестные литературные источники и языки. Причем языки не только распространенные, действующие, но и мертвые (как отголоски архаичных, древних цивилизаций), а также экзотические. Санскрит, тибетский, японский, фулани, коптский, старорусский, сето, прусский, немецкий, латышский, конечно, родной эстонский — и это не полный список. Что касается мертвых и экзотических языков, среднестатистический современный европеец воспринимает их не как вербальное начало, а как фонетику, которая тоже музыкальна и сообщает произведению дополнительный национальный колорит. К тому же Пеэтер Вяхи тактично встраивает в привычный европейский инструментарий экзотические инструменты со всего мира. Неудивительно, что в его музыке слышны следы самых разных культур, особенно стран Востока.

Вяхи серьезно изучал индийскую классическую музыку. У него есть студенческие сочинения для симфонического оркестра, написанные еще в конце 1970-х в Таллинской консерватории на основе индийских раг — «**Transformation of Rāga Bhairava**» («Трансформация раги Бхайравы¹⁰»), «**Nādāt sarvam vāṇmayam**» («Мир, рожденный из звука»). Сам он считает их несовершенными и поэтому не включил в список основных произведений. Но последующие обращения к индийской культуре были гораздо более удачными.

Композиции и проекты Пеэтера Вяхи, так или иначе связанные с Индией, Тибетом, буддистской философией многочисленны и разноплановы, среди них — «**Nine Mantras**» («Девять мантр», 1992), «**The Path of Mantra**» («Путь Мантры», 2002), «**Prayer-Wheel**» («Молитвенное колесо», 2006), «**Green Tārā**» («Зеленая Тара», 2000), «**Mystical Uniting**» («Мистическое единение», 1991), «**Race into Nothing**» («Бег в ничто», 2024), «**Return to Nowhere**» («Возвращение в никуда», 2007), «**Planet Cantata**» («Планетная кантата», 1999), «**Thee, o Cosmic Healer**» («О Ты, космический целитель», 2022), «**To His Holiness**» («Его святейшеству», 2013), «**Relaxatio**» («Релаксация», 1991), а также две пьесы, написанные в соавторстве с американским перкуссионистом Брайаном Мелвином — «**B in the Temple**» и «**J Lived in India**», обе композиции 2004 года (B и J — Будда и Иисус, соответственно, «Будда в храме» и «Иисус, живший в Индии»). Этот пласт музыки Вяхи автор настоящей публикации планирует осветить в отдельной статье. А здесь и сейчас рассмотрим один из самых интригующих опусов — «**Supreme Silence**» (1997) на санскритский и тибетский тексты для женского голоса, мужского хора, ансамбля колокольчиков и тибетских ритуальных инструментов.

«Supreme Silence» — «Высшее безмолвие». Это и название всего сочинения, и его смысловой кульминации — третьей части. Основу части составляет тишина, которая продолжается даже дольше, чем у Джона Кейджа в его «4'33"» — около пяти минут. Декларативная суперпауза обрамлена звонким аккордом ансамбля колокольчиков и тибетских ритуальных тарелочек — караталов.

Конечно, ассоциацию с Кейджем отметит любой уважающий себя музыковед. Например, Эви Аруярв в своей рецензии саркастично упоминала сопливый кашляющий дух Кейджа, который явился на премьеру, чтобы заполнить эту тишину случайностью и неопределенностью [6] (как известно, под влиянием «Книги перемен» Джон Кейдж применял в своей музыке «метод случайных действий»).

Между тем Пеэтер Вяхи вовсе не имел в виду отсылку к Джону Кейджу. Внешнее сходство идей (и то неполное) — следствие обращения к одному и тому же источнику. Кейдж тоже увлекался буддизмом. У него есть сборник лекций и статей под названием

¹⁰ Бхайрава — одно из проявлений бога Шивы, ассоциирующееся с уничтожением.

«Silence» («Тишина»), где среди прочего — знаменитая «Лекция о ничто». Открывают ее такие строки: «Вот я здесь, и сказать мне нечего. Если хотите отсюда уйти — пожалуйста, в любой момент. Нам требуется тишина; но тишине нужно, чтоб я продолжал» [2, 138]. А после слов «...пока нам хорошо, останемся, не торопясь, нигде. Если кому-нибудь хочется спать, пусть спит» следующие два раздела — чистое белое пространство [2, 152–153].

Центральное понятие всего махаянского буддизма — пустота (шуньята) — в каждом случае реализовалось по-своему: у Кейджа — не без иронии, его пустота так или иначе структурирована (кто не знает, «4'33"» — трехчастная пьеса); у Вяхи — со стопроцентной серьезностью, как неожиданный выход в принципиально иное пространство, где нет времени, и, соответственно, нечего структурировать. Именно поэтому длительность паузы у Вяхи указана примерно.

В «Supreme Silence» четыре части: «Mandala Offering» («Подношение мандалы»), «Vajrasattva Mantra» («Мантра Ваджрасаттвы»¹¹), «The Supreme Silence» и «Aspiration for the Pure Land» («Стремление к Чистой земле»¹²). Тексты используются во второй части и в финале: традиционная мантра на санскрите и молитва на тибетском языке авторства Джигтена Сумгёна (1143–1217) — основателя школы тибетского буддизма Дрикунг Кагью. При этом все названия на английском. Оба текста были выбраны духовным лидером этой школы Дрикунгом Кьябгоном Четсангом Ринпоче лично — специально для произведения Вяхи (кстати, Дрикунг Кьябгон Четсанг — гуру композитора).

«Высшее безмолвие» основано на ритуалах тибетского буддизма школы Кагью. За местный колорит отвечают миниатюрные тарелочки тинша (tingsha), гигантские трубы дунг-чен (dung-chen) и ручной барабанчик дамару (damaru). Труб дунг-чен и дамару в партитуре нет, они добавлены только на компакт-диске¹³.

Удивительно, что Вяхи нисколько не пытается имитировать ритуальную музыку, звучащую в тибетских монастырях. Это свой, очень индивидуальный и во многом европейский взгляд на Восток в целом и традиции Тибета в частности. Можно сказать, это воображаемый Тибет Пеэтера Вяхи.

Масштабная аудиовизуальная композиция «**In the Mystical Land of Kaydara**» («В мистической стране Кайдары») для вокалистов (тенор, баритон, бас), чтеца, хора девочек, мужского хора и симфонического оркестра (2014) связана с африканской культурой. Ее подзаголовок — «An African Initiation Rite» («Африканский обряд инициации»), она написана под непосредственным впечатлением от африканской экспедиции 2012–2014 годов. О чем, в частности, свидетельствуют фотографии Пеэтера Вяхи из этой экспедиции, использованные в оформлении DVD¹⁴.

Источник — эпос народа фульбе (фулани), распространенный на территории Мали, Сенегала и некоторых других регионов Западной Африки. Это устная традиция, записанная на языке фулани малийским писателем и этнографом Амаду Хампате Ба (Amadou Hampâté Bâ). В произведении Вяхи язык фулани частично сохранен (партии певцов-солистов и хоров), частично дан в эстонском переводе (партия чтеца). Тема невероятно близка композитору — это странствия в поисках истины, которая ниспосылается свыше божеством по имени Кайдара. Но ее обретение и, как следствие, увеличение личной силы связаны с прохождением испытаний — это и есть обряд инициации. Не будем пересказывать весь

¹¹ Цель мантры — очищение ума, достижение высшей мудрости и, в конечном счете, слияние с сущностью Ваджры.

¹² Это молитва Будде Амидабхе, в которой выражается просьба о рождении в Чистой земле, им управляемой.

¹³ Peeter Vähi. Supreme silence. Irén Lovász, Konchok Lhundrup, Kristjan Järvi, Ants Soots, Estonian National Male Choir, English Handbell Ensemble Arsis. Germany: CCn`C Records 00182, © 1998.

¹⁴ Peeter Vähi. In the Mystical Land of Kaydara: An African Initiation Rite for narrator, soloists, girls' choir, male choir and symphony orchestra. Video by Jüri Tallinn, lyrics by Amadou Hampâté Bâ. Tanel Padar, Mati Turi, Rauno Elp, Priit Volmer, Mihhail Gerts, Ellerhein Girls' Choir, Estonian National Male Choir, Estonian National Symphony Orchestra. Estonia: Estonian Record Productions 8817, © 2017.

сюжет, а только приведем характерный фрагмент текста (его произносит чтец): «Внезапно перед тремя друзьями появилась лестница с девятью ступенями, которые вели под землю. Не колеблясь, они ступили на эту лестницу, вскоре оказавшись на большом поле. Там их ждали груженные водой и едой три быка. Трое друзей отправились в путь. Они шли мимо того места, где когда-то жил сын Адама, затем по густым первобытным лесам...».

Текст первостепенен, музыка же следует за текстом, отражая его эпичность не без некоторого пафоса. Она сопровождает путешествие — и трех друзей в мифологический африканский мир, и самого композитора по африканским землям в составе эстонской команды. Кроме фонетики оригинального языка фулани, этнический колорит проявлен в западноафриканских ритмах и составе ударной группы оркестра: это африканские барабаны и маракасы, маримба, погремушка из бутылочной тыквы *salabash* и бамбуковые колокольчики, а также популярная в Западной Африке канистра из-под бензина в качестве ударного инструмента. При этом звуковысотный материал объединяет восточные и западные черты. Например, начальные пентатоника у маримбы и увеличенные мелодические секунды у фагота в дальнейшем сменяются вполне европейской тональностью; где-то вдруг «всплывает на поверхность» архаичная монодия. Стилистически музыка неоднородна, но это не создает каких-либо противоречий или напряжения.

На премьерах в Тарту и Таллине 10–11 октября 2015 года музыка звучала в сопровождении видеоряда Яануса и Робина Ныгисто (*Jaanus, Robin Nõgisto*). А визуальное решение DVD принадлежит Юри Таллину (*Jüri Tallinn*). Это многоплановое видео, в котором съемки с премьерного таллинского показа накладываются на иную реальность, символически живописующую мистическую землю Кайдары. Присутствие в DVD многослойного видеоряда и вообще множественность источников вызывает ассоциацию с медиаоперами Ираиды Юсуповой, когда визуально-постановочная составляющая полностью или частично переключивается в виртуальный формат.

«**Siberian Trinity Mantra**» («Сибирская мантра Троицы», 2019) для камерного хора, чтеца, колоратурного сопрано *ad libitum*, перкуссии и фонограммы написана под впечатлением от поездки по Сибири и Монголии (2018). Это рефлексия по поводу эклектичного переплетения религий и культур в Бурятии, Якутии, Туве, Хакасии, на Алтае. Шаманизм, буддизм, лжехристос Виссарион... Среди прочего, на фонограмме запечатлены колокола, открывающие литургию общины Виссариона в Городе Солнца¹⁵, буддистский ритуал, записанный в бурятском дацане, обряды сибирских шаманов — их крики и игра на хомусе, рамочном барабане. Дополняют картину «живые» инструменты на сцене — шаманский бубен, привезенный композитором с Алтая и миниатюрные тарелочки тинша (*tingsha*) из тибетского монастыря.

Сочинение пронизывает произнесение священного буддистского слога «Om» и трех мистических мантр (пение, речитация в полный голос и шепотом). Первая — «Om Amidewa Hrih» — мантра Будды Амитабхи: она инициирует возрождение, а также помогает преодолевать препятствия, защищает от опасностей, что особенно актуально для эстонских путешественников, однажды заблудившихся в сибирской тайге. Две другие — «Om Mani Peme Hung Hrih» и «Om Ah Hung Bendzra Guru Pema Siddhi Hung»¹⁶. Эти три мантры связаны с доктриной «Трикāуа» — учением о трех телах Будды, трех способах его бытия, триединой сущности. Последняя звучит и вживую (у камерного хора), и в фонограмме (в аутентичном исполнении гуру Друбванга Кончога Норбу Ринпоче и эстонских буддистов). Произношение значительно отличается от классического санскрита, это тибетско-монгольско-сибирский вариант (северный буддизм).

¹⁵ Город Солнца — поселение последователей «Церкви последнего завета», основанное в начале 1990-х в сибирской тайге (юг Красноярского края) бывшим работником милиции Сергеем Торопом (Виссарионом), объявившим себя реинкарнацией Иисуса Христа.

¹⁶ В них много непереводаемых священных слов, переводить их не принято.

«Сибирская мантра Троицы» — это и неоднократно встречающиеся у Вяхи звуки природы: ветер, дождь, гром, пение птиц, причем как в имитированном виде, так и в записанном. В начале и в конце сочинения продувание морской раковины¹⁷ создает подобие ветра (в партитуре ремарка «wind»); далее ветер неоднократно имитируется в хоре на звуках «sh», а также присутствует в «конкретном» варианте в фонограмме. Пение птиц достоверно изображается импровизированным свистом, что дополняется реальными птицами в записи. В фонограмме можно услышать и реальный дождь, и реальный гром (запись производилась в Якутии).

Конечно, есть у Вяхи произведения, так или иначе связанные с Прибалтикой в целом и с Эстонией, Таллином в частности. Например, полиязыковая композиция «**Under the Baltic Sun**» (2021) для сопрано, вокального ансамбля, скрипки и виолончели. В ее основе народные тексты и песни на оригинальных языках — сето (юго-восточном диалекте эстонского), латышском, прусском и старорусском. Или «**Birbyné concerto**» (2020) для литовского деревянного духового инструмента бирбине и камерного оркестра, причем в группе ударных присутствуют деревянное било и два коровьих колокольчика, что подчеркивает этническую направленность произведения. Посещая бывший прусский город Мемель (нынешнюю Клайпеду) в связи с сотрудничеством с Клайпедским камерным оркестром, композитор открыл для себя прусскую культуру и, среди прочего, народные песни. «Отправная точка» концерта — архаичная, языческая прусская песня «*Mīla swāiksta Saulīka, mīla Dēiwas dukģika*» («Дорогое яркое Солнце, дочь Бога»). Прусский язык давно не используется, но песни сохранились и сегодня возрождаются усилиями музыкантов-энтузиастов. Интересно, что даже в таком контексте в музыке Вяхи иногда можно явственно услышать колорит Востока — мелодические увеличенные секунды, нарушающие европейскую темперацию *glissandi*.

Следующие две работы так или иначе связаны с Таллином, а точнее, с его Старым городом. «**Four Engravings of Reval**» («Четыре гравюры Ревеля», 1988) для камерного ансамбля (флейта, скрипка, альт, виолончель, клавесин) местами звучат в духе Генриха Шютца, местами — как обобщенное барокко. Красочные, изысканные, выразительные гармонии, неожиданные модуляции, графичные линии в октаву или унисон, полифонические наложения линий — все это как нельзя лучше соответствует облику старинного Ревеля. Можно сказать, это его звуковой ландшафт (Ревель — прежнее название Таллина). Однако это взгляд на старинный город современного композитора, поэтому здесь присутствуют резкие тональные сопоставления, стилистические контрасты.

Оригинально решенный импровизационный электроакустический проект по этой же теме — «**Gooti kolmnurk**» / «**Gothic Triangle**» («Готический треугольник», 1993). Это совместный проект, в котором приняли участие трое эстонских композиторов на синтезаторах — кроме Пеэтера Вяхи, это Лепо Сумера (Lero Sumera) и Эрkki-Свен Тьюр (Erkki-Sven Tüür), трое эстонских музыкантов — Мадис Метсамарт (Madis Metsamart, ударные), Михкель Пеэске (Mihkel Peäske, флейта) и Вяйно Пыллу (Väino Põllu, тромбон), а также американский композитор-экспериментатор Элвин Люсье (Alvin Lucier, треугольник). Концерт проходил в рамках фестиваля «NYUD '93» зимним морозным утром на открытом воздухе, одновременно в трех средневековых башнях таллинского Старого города — Ратуше (Raekoda), Церкви Св. Николая (Niguliste kirik) и артиллерийской башне Кик ин де Кёк (Kiek in de Kõk torn¹⁸). А публика располагалась в треугольнике между ними. Так что название «Готический треугольник» стопроцентно себя оправдывает. Композиторы и музыканты синхронизировали музыку по часам (мобильных телефонов тогда еще не было). Привлекательность идеи в том, что по сути это выход в реальность, смешение произведения искусства с реальной жизнью. Когда-то это по-своему делал Джон Кейдж.

¹⁷ В тибетской буддистской традиции этот инструмент именуется дунг-кар.

¹⁸ Буквально — «Загляни в кухню» (башня была такая высокая, что, забравшись наверх, можно было через дымовую трубу увидеть, что готовится на кухне).

Теперь о японской серии — «**A Chant of Bamboo**» («Песнь бамбука»), «**Chrysanthemum Garden Chant**» («Песнь сада хризантем») и «**Call of Sacred Drums**» («Зов священных барабанов»). В первых двух сочинениях солирует японская бамбуковая поперечная флейта синобуэ (*uta-shinobue*, настроенная на японскую шкалу). В «Песни бамбука» для синобуэ и камерного оркестра (2001) ее как бы неочищенное, нерафинированное звучание, допускающее выход в микрохроматику (исполнитель позволяет себе варьировать высоту звука в пределах $\frac{1}{4}$ тона), контрастирует европейским струнным, но при этом ощущения некоего противостояния, противоречия двух культур не возникает. Тему объединения Запада и Востока поддерживает перкуссия: в ее составе привычные для европейских оркестров трубчатые колокола и японские барабаны тайко (которые при необходимости могут быть заменены том-томами), ориентальная буддистская тарелка. Эта композиция Вяхи исполнялась не только в концертах, но и в буддистских монастырях Японии.

Кантата для смешанного хора и флейты синобуэ (*uta-shinobue*) «Песнь сада хризантем» (2005) на хайку Мацуо Басё написана на языке оригинала (композитор брал уроки японского у профессора Тартуского университета Эри Мияно). Начальное соло бамбуковой флейты очень атмосферное, из нескольких мотивов; в дальнейшем Вяхи использовал эту тему в слегка измененном виде в саундтреке к фильму «*Siiditeel*» («По Шелковому пути»). Соло передает лаконизм текстов Басё — чуть намеченных летних и осенних зарисовок, приглашающих читателя домыслить картину (впрочем, западной аудиторией японский язык воспринимается исключительно фонически). В дальнейшем партия флейты накладывается на стилистически разнородную партию хора, в которой временами «всплывает на поверхность» отсылка к параллельному органуму Средневековья, и также периодически звучит яркая тема, где синобуэ подыгрывает хору вполне по-европейски. Опять же, смешение европейского и азиатского никак не провоцирует когнитивный диссонанс, а воспринимается совершенно естественно.

«Зов священных барабанов» (2008) примечателен и составом (ансамбль японских барабанов тайко взаимодействует с большим симфоническим оркестром), и тем фактом, что композитор создавал это произведение специально для пяти солистов лучшего японского ансамбля тайко «*Kodō*». В составе «*Kodō*» преимущественно разнокалиберные барабаны (от самого маленького шиме-тайко / *shime-daiko* до огромного о-тайко / *o-daiko*), но также малые гонги атаригане / *atarigane*, парные тарелочки чаппа / *chappa* и колокольчик-чаша рин / *rin* — всего 17 японских ударных инструментов. Очень динамичное сочинение с зашкаливающей энергией и ориентальной интонационностью.

Пеэтер Вяхи сотрудничает с музыкантами со всех концов света и особенно — с этническими музыкантами Востока. В том числе и музыкантами «по совместительству», а по основному призванию шаманами. Еще в 1992 году вышел в свет компакт-диск «**The Path to the Heart of Asia**»¹⁹ («Путь к сердцу Азии», имеется в виду путь в мистическую страну просветленных Шамбалу) — проект Вяхи, сделанный в русле необычайно модного тогда направления *world music* с Монгушем Мергеном и Борисом Салчаком из Тувы, Бурханом Очалом (*Burhan Öçal*) из Турции, Кхоуном Сетхисаком (*Khoun Sethisak*) из Камбоджи, Нго Тхи Тханх Хуонг (*Ngo Thi Thanh Huong*) из Вьетнама, Ченом Чунг-Шенгом (*Chen Chung-Sheng*) из Тайваня и другими. Это участники фестиваля «*Orient*», проходившего в Таллине в том же 1992 году. Соответственно, на диске представлены такие инструменты, как пипа, эрху, янцзинь и чанзы (струнные), тунгур и дарбука (барабаны), бамбуковый ксилофон тринг, бамбуковые флейты из разных регионов. Основу проекта составляют народные песни и ритмы, а также шаманский ритуал на фоне звуков природы, в том числе блеяния и мычания домашнего скота (за ритуал отвечал Борис Салчак). В горловое пение Монгуша

¹⁹ Peeter Vähi. *The Path to the Heart of Asia*. Peeter Vähi, Khoun Sethisak, Burhan Öçal, Ngo Thi Thanh Huong, Wen Chin-Lung, Chen Chung-Sheng, Chi Yung-Pin, Li Ting-Yui, Hsieh Meng-Ju, Mongush Mergen, Boris Salchak, Taipei Chinese Music Ensemble. Germany: Erdenklang Musikverlag 8155, © 1992.

Мергена (в стилях хоомей, сыгыт, борбаннадыр) органично вплетено пение зяблика. И все это приправлено электроникой. Сам Вяхи проявил себя как композитор, аранжировщик, клавишник и исполнитель на перкуссии (тибетской, вьетнамской, индонезийской).

Создается впечатление, что в этом проекте симбиотически взаимодействуют родственные музыкальные традиции, изначально представляющие некое культурное единство, но при этом нельзя сказать, что они растворяются друг в друге, сливаясь в единое целое: каждой традиции предоставлен отдельный трек. Тогда как Пеэтер Вяхи играет во всех ансамблях и солирует в заключительном треке в духе обобщенного Востока. Его манера и музыкальный материал служат неким связующим раствором.

Элементарная стилизация вовсе не привлекает Пеэтера Вяхи. У него очень своеобразное видение Азии, Африки, родной Прибалтики. Ориентальные музыкальные традиции и культуры (как, впрочем, и любые другие) встраиваются в индивидуальный стиль композитора самым естественным образом и каждый раз иначе. Более того, в его музыке, связанной с восточной тематикой, разного рода ориентализмы (увеличенные секунды, пентатоника, разрушающие темпериацию *glissandi*) могут быть, а могут и не быть. Связь с традициями нередко прослеживается через их фиксацию в виде фонограммы, сотрудничества с музыкантами, через этнические инструменты, через язык, религию и философию.

Есть мнение, что среди композиторов своего поколения «Пеэтер Вяхи, возможно, самый эклектичный, черпающий вдохновение из источников, которые простираются от западного рок-н-ролла до индийской классической музыки» [8, 183]. Однако, это не совсем эклектика в обычном понимании этого слова с неким негативным оттенком. Музыкальное многоязычие Пеэтера Вяхи, его полистилиль — это проекция его интереса к самым разным землям, культурам, народам и их языкам. Он мало соприкасается с полистилистикой Альфреда Шнитке: у Вяхи стилистическая разнородность часто бывает не связана с той или иной концепцией, с диалогом культур либо с их столкновением как принципиально разных миров. Она проявляется даже не столько на уровне того или иного сочинения (хотя и это характерно: есть, например, композиция 2021 года с говорящим названием «Blue Collage»²⁰), сколько на уровне творчества в целом. Это именно взгляд путешественника (в пространстве и во времени), который ловит все новые впечатления и воплощает их в музыке, пропуская сквозь призму своего сложившегося мировоззрения, своей эстетики.

В музыке Пеэтера Вяхи Запад и Восток, встречаясь и взаимодополняя друг друга, объединяются легко, без каких-либо противоречий. И так же легко его творчество включает в свою орбиту совершенно разные стили, магистральные направления, эпохи, культурные традиции, оставаясь открытым к любому взаимодействию.

Основы такой всеядности были заложены, вероятно, еще в классе композиции Эйно Тамберга (Eino Tamberg), у которого Вяхи учился в Таллинской консерватории. Любимым композитором Тамберга был Дмитрий Шостакович, манера письма которого тоже неоднородна. У Пеэтера Вяхи элементы стиля Шостаковича, в отличие от Тамберга, как правило, не слышны напрямую²¹, но сама по себе неоднородность творческой манеры усилена. Эта непрямая связь (или, лучше сказать, наследственность) очевидна и в том, что и у Вяхи, и у Шостаковича есть стопроцентно серьезная музыка, рассчитанная на интеллектуалов, и более-менее, в разной степени популярная — для широкой публики. Если называть «полюса» в творчестве Пеэтера Вяхи, то это, например, такие

²⁰ По сути, это двойной концерт для скрипки, виолончели и симфонического оркестра, в котором цитируется популярная эстонская народная песня «Meil aiaäärne tänavas» («У нас на улице за околицей»).

²¹ В композиции для духового оркестра «Between Heaven and Earth» и в оратории «Mary Magdalene Gospel» есть тема креста, в одном из вариантов совпадающая с монограммой Дмитрия Шостаковича DEsCH (в первоначальном варианте DEsCB). По словам автора, это именно совпадение, а не цитата, но, думается, совпадение примечательное.

принципиально разные сочинения, как оратория «Mary Magdalene Gospel» («Евангелие от Марии Магдалины») и поп-песня «Hääl jää!» («Голос на льду», 1984) на слова Леэло Тунгал, «Prayer-Wheel» («Молитвенное колесо», 2006) для струнного оркестра и «Also sprach Nietzsche» («Так говорил Ницше», 2004) для солистов, мужского хора и трубчатых колоколов на стихи Фридриха Ницше. Однако при всем различии тематики и стилистики музыка Пеэтера Вяхи всегда узнаваема: в каждом случае остается, скажем так, своя манера поведения, индивидуальное интонирование.

Помнится, однажды Александр Вустин, высказывание которого вынесено в эпиграф, в телефонном разговоре с автором этой статьи заметил: «Музыку Пеэтера Вяхи нельзя рассматривать вне связи с его личностью». Сейчас уже не получится уточнить, что Александр Кузьмич имел в виду, но, думается, это даже не столько личные качества, сколько разносторонность интересов и направлений деятельности Вяхи — все это неразделимое целое. Подобно тому, как нельзя рассматривать и оценивать песни Владимира Высоцкого²² только с музыкальной или поэтической точки зрения. Они обретают свою ценность в симбиотическом взаимодействии музыки, поэзии, манеры исполнения, актерского мастерства; их нонконформистская сущность указывает на неодолимую напряженную связь с реальностью. Так и в случае с творчеством Пеэтера Вяхи: это искусство, составляющие которого многочисленны, и оно так или иначе прочно встроено в жизнь, обретая силу во взаимодействии с ней.



Иллюстрация 3. АСМ с участием П. Вяхи. На снимке слева направо: музыковед Р. Фархадов, композиторы П. Вяхи, В. Екимовский, А. Вустин, Е. Кожевникова. Фото: Дарья Хугорецкая.

²² Кстати, у Пеэтера Вяхи есть пьеса для гобоя и камерного оркестра «Forty-two» (1997), посвященная памяти Владимира Высоцкого, Джо Дассена и Элвиса Пресли. Так что ассоциация не случайна.

Литература

1. Гёте И. В. Природа // Избранные сочинения по естествознанию / Пер., послесл. и коммент. И. Канаева; ред. Е. Павловский. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. С. 361–363.
2. Кейдж Дж. Лекция о ничто / Пер. Д. Ухова // Тишина: Лекции и статьи / Ред. И. Северина, сост. М. Переверзева. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. С. 138–157.
3. Рерих Н. К. К природе // Зажигайте сердца! / Сост. И. Богданова-Рерих; комм. и примеч. А. Алехина. М.: Молодая гвардия, 1978. С. 52–57.
4. Северина И. М. «Вяхи П.: Новое невозможно, и это не проблема» // Da saro al fine — Играем с начала: Международная академия музыкальных инноваций. 31.01.2017. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/6155> (дата обращения: 26.04.2024).
5. Северина И. М. «Тулве Х.: Природная стихийность и человеческая эмоциональность взаимосвязаны» // Da saro al fine — Играем с начала: Международная академия музыкальных инноваций. 31.10.2018. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/13718> (дата обращения: 26.04.2024).
6. Arujärv E. Cage'i vaim, klaveri hing ja Tühjus // Postimees. 27.11.1997. URL: <http://kultuur.postimees.ee/2527761/cage-i-vaim-klaveri-hing-ja-tuehjus-muusika> (дата обращения: 26.04.2024).
7. Hinn A. Eesti oma muusikapärlid («Klaaspärlimängu» kontsert «Eesti asi» 10. VII Tartu Jaani kirikus) // Sirp: Eesti kultuurileht. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/eesti-oma-muusikaparlid/> (дата обращения: 26.04.2024).
8. O'Connor K. Culture and Customs of the Baltic States. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2006. 274 p.
9. Tooming R. Helilooja Peeter Vähi ehitas ehitusfooliumist ülipikad pillid // Õhtuleht. 18.04.2012. URL: <https://www.oh tuleht.ee/elu/473267/helilooja-peeter-vahi-ehitas-ehitusfooliumist-ulipikad-pillid> (дата обращения: 26.04.2024)
10. Vähi P. Arktika-Antarktika 2010. Blogi IV. URL: <https://www.erpmusic.com/arktika-antarktika-2010-blogi-iii/> (дата обращения: 26.04.2024)
11. Vähi P. Ring ümber Aafrika. Tallinn: GO Reisiraamat, 2016. 256 lk.
12. Vähi P. Siberisse, vabatahtlikult. Tallinn: Pegasus, 2022. 208 lk.
13. Vähi P. Siiditeel: 3 kuuga 25000 kilomeetrit. Tallinn: Pilgrim, 2009. 236 lk.
14. Vähi P. Vastupandamatu soov näha kogu imelist paljusust on justkui kõrgemalt poolt ettemääratud elustiil. // Muusika. 1.10.2021. URL: <https://www.ajakirimuusika.ee/single-post/vastupandamatu-soov-n%C3%A4ha-kogu-imelist-paljusust-on-justkui-k%C3%B5rgemalt-poolt-ettem%C3%A4ratud-elustiil> (дата обращения: 26.04.2024).

References

1. Goethe, Johann W. 1957. "Priroda [Nature]." In *Izbrannye sochineniya po estestvoznaniyu* [Selected Essays on Natural History], translated by Ivan I. Kanaev, edited by Evgeniy N. Pavlovskiy, 361–63. Moscow: Izd-vo Akad. nauk SSSR. (In Russian).
2. Cage, John. 2012. "Lektsiya o nichto [Lecture on Nothing]." In *Tishina: Lektsii i stat'i* [Silence: Lectures and Writings], translated by Dmitriy P. Ukhov, edited by Irina M. Severina, 138–57. Vologda: Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova. (In Russian).
3. Rerikh, Nikolay K. 1978. "K prirode [To Nature]." In *Zazhigayte serdtsa!* [Light up Hearts!], compiled by Iraida M. Bogdanova-Rerikh, commented by Aleksey D. Alekhin, 52–57. Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian).
4. Severina, Irina M. 2017. "Vähi P.: Novoe nevozmozhno, i eto ne problema [Vyahi, Peeter: New Things are Impossible, and That's not the Problem]." *Da capo al fine — Igraem s nachala: Mezhdunarodnaya akademiya muzykal'nykh innovatsiy* (January 31). (In Russian). <https://gazetaigraem.ru/article/6155> (accessed: 26.04.2024).
5. Severina, Irina M. 2018. "Tulve Kh.: Prirodnaya stikhiynost' i chelovecheskaya emotsional'nost' vzaimosvyazany [Tulve H.: Natural spontaneity and human emotionality are interconnected]." *Da capo al fine — Igraem s nachala: Mezhdunarodnaya akademiya muzykal'nykh innovatsiy*. (October 31). (In Russian). <https://gazetaigraem.ru/article/13718> (accessed: 26.04.2024).
6. Arujärv, Evi. 1997. "Cage'i vaim, klaveri hing ja Tühjus." In *Postimees* (November 27). (In Estonian). <http://kultuur.postimees.ee/2527761/cage-i-vaim-klaveri-hing-ja-tuehjus-muusika> (accessed 26.04.2024).
7. Hinn, Andre. 2016. "Eesti oma muusikapärliid («Klaaspärliimängu» kontsert «Eesti asi» 10. VII Tartu Jaani kirikus)." In *Sirp: Eesti kultuurileht*. (In Estonian). <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/eesti-oma-muusikaparlid/> (accessed 26.04.2024).
8. O'Connor, Kevin. 2006. *Culture and Customs of the Baltic States*. Westport, Connecticut: Greenwood Press. (In English).
9. Tooming, Rando. 2012. "Helilooja Peeter Vähi ehitas ehitusfooliumist ülipikad pillid." In *Õhtuleht* (April 18). (In Estonian). <https://www.oh tuleht.ee/elu/473267/helilooja-peeter-vahi-ehitas-ehitusfooliumist-ulipikad-pillid> (accessed 26.04.2024).
10. Vähi, Peeter. 2010. "Arktika-Antarktika 2010." In *Blogi IV*. (In Estonian). <https://www.erpmusic.com/arktika-antarktika-2010-blogi-iii/> (accessed 26.04.2024).
11. Vähi, Peeter. 2016. *Ring ümber Aafrika*. Tallinn: GO Reisiraamat. (In Estonian).
12. Vähi, Peeter. 2022. *Siberisse, vabatahtlikult*. Tallinn: Pegasus. (In Estonian).
13. Vähi, Peeter. 2009. *Siiditeel: 3 kuuga 25000 kilomeetrit*. Tallinn: Pilgrim. (In Estonian).
14. Vähi, Peeter. 2021. "Vastupandamatu soov näha kogu imelist paljusust on justkui kõrgemalt poolt ettemääratud elustiil." In *Muusika* (October 1). (In Estonian). <https://www.ajakirimusika.ee/single-post/vastupandamatu-soov-n%C3%A4ha-kogu-imelist-paljusust-on-justkui-k%C3%B5rgemalt-poolt-ettem%C3%A4ratud-elustiil> (accessed: 26.04.2024).