

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

«Тысячеликий буддизм» Пеэтера Вяхи

Аннотация

В статье рассматривается музыка авторитетного эстонского композитора, так или иначе связанная с буддизмом. Пеэтер Вяхи в России известен, прежде всего, как клавишник и автор песен поп-рок-группы «Витамин»; в доковидную эпоху исполнялись и академические его произведения — как в Москве, так и в российских региональных центрах. Однако буддийские его композиции у нас малоизвестны даже профессионалам. А между тем это интереснейшее явление: сочинения западного композитора, взгляд которого обращен на буддийский Восток. Автор статьи приходит к мысли о том, что этот пласт музыки Вяхи следует «срединному пути» Будды, а также к выводу о том, что эта музыка в той или иной мере прикладная, однако не второсортна и не второстепенна. Она становится в один ряд с так называемой «самостоятельной», но у нее своя специфика и свои цели.

Ключевые слова

Буддийская музыка, буддизм, срединный путь, санскрит, мантра, рага, терапевтическая музыка

«Buddhism with Thousand Faces» by Peeter Väh

Abstract

The article examines the music of a reputable Estonian composer, one way or another connected with Buddhism. Peeter Väh is known in Russia primarily as a keyboard player and songwriter of the pop-rock band «Vitamin»; in the pre-COVID era his academic works were also performed — both in Moscow and in Russian regional centers. However, his Buddhist compositions are little-known here, even among professionals. Whereupon this is an interesting phenomenon: the works of a Western composer whose gaze is turned to the Buddhist East. The author of the article comes to the idea that this layer of Väh's music follows the «Middle Way» of Buddha, and also comes to the conclusion that this music is applicative in a varying degree, but it's not second-rate or secondary. It is side by side with so-called «self-sustained» music, it has its own specifics and its own goals.

Keywords

Buddhist music, Buddhism, Middle Way, Sanskrit, mantra, raga, therapeutic music

«**T**uhandenäoline budism» («Тысячеликий буддизм») — книга эстонского композитора и по совместительству путешественника Пеэтера Вяхи (Peeter Vähi), написанная в соавторстве с соотечественником, журналистом Тийтом Пруули (Tiit Pruuli). Так вышло, что ее название передает суть того пласта музыки Вяхи, который связан с его буддийским миропониманием. Это обширный и очень разный материал, занимающий, как представляется, если не центральное, то, по крайней мере, очень значимое место в его творчестве.

Авторы книги выражают благодарность судьбе, которая привела их в многочисленные места, связанные с буддизмом — от Индии и Японии до Бурятии и Тувы [14, 5]. В разное время они побывали в небольшом индийском городке Бодхгая, где, по преданию, Будда достиг просветления, а также в других священных для буддистов местах — таких, как Сарнатх, Лхаса, Дунхуан, Нара. Страсть к путешествиям в случае с Вяхи наложила отпечаток и на его мировоззрение, его веру, и на его музыку.

Пеэтер Вяхи — не единственный в Эстонии композитор-буддист. С концепциями тибетского буддизма связано творчество эстонского композитора шведского происхождения Свена Грюнберга (Sven Grünberg), который с середины 1970-х годов известен как лидер прог-рок-группы «Mess», а сейчас — больше как автор эмбиентной, медитативной электронной музыки «космических звучаний».

Но вернемся к Пеэтеру Вяхи. По словам композитора, еще в студенческие годы он почувствовал интерес к буддийской философии, но тогда каких-либо религиозных чувств не возникало [16, 30]. Впрочем, интерес этот распространился на всю индийскую культуру. Еще в Таллинской консерватории в конце 1970-х он написал два симфонических произведения на основе индийских раг — «**Transformation of Rāga Bhairava**» («Трансформация раги Бхайравы») и «**Nādāt Sarvam Vāṇmayam**» («Мир, рожденный из звука»)¹, но это был, скажем так, взгляд стороннего наблюдателя и желание приобщиться к классической индийской музыке путем практического ее освоения. Подобно тому, как начинающие художники копируют работы старых мастеров, чтобы понять все тонкости мастерства, Пеэтер Вяхи следовал закономерностям раги. Модальность, «бесконечно» длящиеся бурдонные тоны, ритмические особенности... И — общее мистическое ощущение. Однако, не являясь носителем индийской культуры, он трактовал каноны раги значительно свободнее, чем позволяет традиция, и, конечно, в рамках равномерно темпированного строя, т. к. оба произведения симфонические². А между тем индийские раги немыслимы без шрути — неравных и нетемпированных микрохроматических интервалов, которые высотно варьируют основные тоны звукоряда (см. об этом: [2, 77–78]). К тому же, в симфоническом оркестре невозможна и импровизация в стиле раги, все партии были стопроцентно выписаны, так что принципиальное качество жанра осталось нереализованным.

Несколько позже, в 1994–1995 годах Пеэтер Вяхи и индийские музыканты — Кришна Кумар Капур, Абхай Пхагре и Ануп Рой — записали компакт-диск «**Sounds of the Silver Moon**» («Звуки серебряной Луны»)³ в духе cross-cultural music, в котором встречаются Восток и Запад, импровизация и композиция на основе двух вечерних раг Северной Индии — «Kaunsi Kanhara» и «Hamsadhvani». Записали вечером (именно

¹ В настоящей статье используется Международный алфавит транслитерации санскрита (IAST, International Alphabet of Sanskrit Transliteration). Т. к. в санскрите нет прописных и строчных букв, мантры и другие тексты транслитерируются в нижнем регистре — строчными буквами. Однако названия произведений П. Вяхи, в которых присутствуют и санскритские, и английские слова, оформляются согласно правилам написания английских заглавий.

² Микрохроматика возможна на большинстве симфонических инструментов в соло, но не в оркестровых группах: микрохроматические интервалы все слышат по-разному и, если это не авангард, результат воспринимается как фальшь.

³ Peeter Vähi. *Sounds of the Silver Moon*. Krishna Kumar Kapoor, Abhay Phagre, Anup Roy, Peeter Vähi. CD — FD 0038/2. Estonia: Forte Record Company, 1996.

поэтому и были выбраны эти раги, соответствующие времени суток), причем основной материал — всего за один час без каких-либо дублей, устроив перед этим получасовую медитацию в самой дорогой таллинской аудиостудии «Matrix». Интересно в этой связи высказывание индийского музыковеда и критика Рагхавы Р. Менона: по его мнению, критерием оценки раги «становится не техника или искусство, а ее жизнь, ее бытие» [5, 58]. Рага не может органично и полноценно существовать вне контекста жизни, и это очень созвучно творческому credo Пеэтера Вяхи.

«Звуки серебряной Луны» — даже не столько диалог культур, сколько их единение. (Неслучайно, наверное, у Вяхи есть сочинение под названием «Mystical Uniting», тоже написанное под влиянием раги.) Этно-вокал и национальные инструменты — бамбуковая флейта бансури, духовой инструмент пунги, входящий в арсенал заклинателей змей, струнные — танпура и стострунная вина⁴, из перкуссии — карталы и тала, барабаны табла органично сосуществуют с синтезатором, птичьим пением и потоком воды на фонограмме, а привычные уху европейца 4-дольные метроритмические построения соседствуют с 7- и даже 14-дольными. Этот опыт соприкосновения с рагой уже совсем иного порядка, импровизация становится проводником в подлинный мир индийской музыки. Здесь индивидуальное мышление Вяхи органично встраивается в традиционную стилистику его коллег по ансамблю.

Другие варианты взаимодействия с рагой, где индивидуальный, авторский стиль не менее, а может и более заметен, проявлены в «Evening Music» («Вечерняя музыка», 1985)⁵ с участием синтезаторов, перестроенной скрипки, австрийской цитры, тибетского колокольчика дрильбу, сета из 4-х том-томов, крэш-тарелки и фонограммы с пением соловья, а также в упоминавшемся «Mystical Uniting» («Мистическое единение», 1991) во множестве версий, в том числе с участием танпуры — традиционного инструмента бурдонного сопровождения в раге⁶. Первый опус перекликается с «Sounds of the Silver Moon»: и здесь, и там это вечернее время и птичье пение в записи.

Первоначальным источником религиозных убеждений Пеэтера Вяхи стала Бурятия, о чем свидетельствуют слова самого композитора: «Неделю мы с “Витамином”⁷ провели в Забайкальском крае, в административном центре Бурятии Улан-Удэ. Примерно в 40 километрах оттуда (в селе Верхняя Иволга, — И. С.) ...находится буддийский монастырь (дацан) тибетской школы Гелуг, который я тогда посетил и который до сих пор мне представляется очень экзотическим и захватывающим. Безусловно, активизации моего теоретического интереса к буддизму способствовало то, сколько там преданных людей. Это помогло сформировать мои этические и религиозные убеждения и, кстати, вдохновило меня на создание нескольких музыкальных произведений» [9]. Эти произведения сочинялись уже не с точки зрения внешнего наблюдателя, а как бы изнутри традиции и, при этом, не заикливаясь на традиционной стилистике.

За пределы музыкального

Музыка в буддизме (как, впрочем, и в других мировых религиях) призвана способствовать очищению и просветлению умов людей, приобщению их к духовным

⁴ Стострунная вина — инструмент южной и центральной Индии; на севере, в штате Кашмир этот инструмент называется сантур.

⁵ *Пеэтер Вяхи. Музыка для синтезаторов / Peeter Vähi. Music for Synthesizers. Reverence, fugue on two themes by J. S. Bach; Evening Music; Concerto grosso; Gates. Mati Kärmas, Ivo Sillamaa, Andrus Vaht, Peeter Vähi. LP — C60 28297 004. СССР: Мелодия, 1989.*

⁶ «Mystical Uniting» для флейты, скрипки и гитары; для флейты и гитары; для скрипки и гитары; для флейты, скрипки, гитары и струнного оркестра; для флейты, гитары и танпуры; для флейты, скрипки, гитары, 2-х танпур и струнных.

⁷ Тогда, в середине 1980-х Пеэтер Вяхи гастролировал с поп-рок-группой «Vitamiin» («Витамин») в качестве автора песен, клавишника и, отчасти, вокалиста (группа основана в 1978 году).

высотам. В давние времена некоторые религиозные обряды были абсолютно закрыты для непосвященных, для людей со стороны. Но ситуация кардинально изменилась. Сегодня буддийская музыка звучит не только в монастырях и храмах, сопровождая ритуалы. Как считает один из крупнейших наставников чань-буддизма и, в частности, школы Линьцзи, тайваньский монах и общественный деятель Син Юнь, ее следует исполнять для всех. Более того, по его мнению, «...музыку нужно использовать, чтобы преодолеть барьеры культуры, обычаев и языка. Мы можем создавать музыку для народных инструментов, электроорганов, фортепиано и т. д., привлекать видеотехнологии, и тогда она будет соответствовать вкусам и потребностям людей по всему миру» [18, 18–19]. Думается, именно такое, модернизированное направление в продвижении буддийской философии и религии развивает Пеэтер Вяхи, хотя сам он — последователь другой школы буддизма в его тибетской версии — Дрикунг Кагью, духовным лидером которой сегодня является гуру композитора — Дрикунг Кьябгон Четсанг Ринпоче.

Одно из самых впечатляющих произведений Пеэтера Вяхи — **«Return to Nowhere»** («Возвращение в никуда», 2007) — отличный пример подобной модернизации. Как и **«Supreme Silence»** («Высшее безмолвие», 1997), о котором речь шла в предыдущей статье о П. Вяхи [6], это сочинение связано с буддийским «Ничто» (напомним, пустота — шуньята — является центральным понятием махаянского буддизма).

«Return to Nowhere» для синтезатора, ударных и симфонического оркестра — сочинение мощнейшей энергии, иногда, казалось бы, малоуправляемой, стихийной. Здесь много экмелики, glissandi, разрывающих температуру, а также импровизации — особенно в партии синтезатора, который периодически вступает в импровизированный диалог с ударными. Кстати, на премьере 2007 года в Таллинне на синтезаторе солировал автор, и надо сказать, что он варьировал даже собственноручно написанный текст.

Синтезатор звучит эзотерически, как отзвук иного мира; характерна авторская ремарка **«Irrealisticamente»** (т. 70). Фонограмма (ad libitum) усиливает эту ассоциацию с ирреальностью, воспринимаясь как бесплотное alter ego солирующего инструмента (ремарка **«Misterioso»**, т. 1). Вяхи выбирает «нездешние», «нереальные» тембры синтезатора Roland XP-80: **«Bowed Glass»** («Смычком по стеклу»), **«Glassy Pad»** («Стеклянная подушка»), **«Dist Gtr»** (сокр. от **«Distortion guitar»** — «Искаженная гитара»), **«Acid Guitar»** («Кислотная гитара»). Понятно, что в последних двух случаях это очевидная рок-стилистика, но в этой композиции влияние рока вообще в большей или меньшей степени ощущается, причем в симбиозе с интонациями индийской музыки в духе **«Mahavishnu Orchestra»**. Однако основа у Вяхи не джазовая (как у **«Mahavishnu»**), а современная академическая. Сам композитор говорит об отсылках к рок-музыке по поводу использования ударных инструментов в качестве солирующих, причем всеми ударными заведует один человек, как это обычно и бывает в рок-группе (в отличие от стандартного симфонического оркестра)⁸.

Сквозь наслоение музыкальных событий, происходящих на пути в «никуда», вдруг открывается бездна шума, где звуковысотность не исчезает, но существенно нивелируется или, можно сказать, проявлена минимально: в «разреженной атмосфере» эпизода **«Tempo ad libitum»** (т. 207) неожиданно на первый план выходит активная, действенная импровизация литавр и том-томов (т. 214), затем присоединяются тарелки и прочая перкуссия⁹, перемежаясь с короткими репликами синтезатора. Этот значительный в смысловом отношении эпизод, видимо, и есть некий предел, откуда начинается искомое «нигде». Близкое впечатление внезапно открывшейся бездны шума — во второй части

⁸ Из личной беседы с Пеэтером Вяхи.

⁹ Полный список перкуссии — тарелки, том-томы, литавры, там-там, треугольник, античные тарелочки crotales, китайские трубчатые колокольчики windchimes (у нас они называются «музыкой ветра»). В этом произведении ударные в расширенном составе, зато из духовой группы исключены деревянные.

«Agnus Dei» для хора, ударных и органа (1993) Александра Вустина, особо ценившего стихийную, первобытную мощь перкуссии. Продолжительное соло ударных в качестве смыслового центра произведения можно услышать у менее известного автора — Виктора Сумарокова в его Концерте для четырех саксофонов, ударных и органа (струнных) «Definitio I» (1992)¹⁰.

В конце сочинения Вяхи, с т. 225 («Risoluto») вступают медные духовые инструменты с ярко выраженной риторической фигурой восхождения (anabasis), причем с балкона, создавая пространственный эффект. И тогда публика, оказываясь внутри этого звукового поля, ощущает себя в том самом таинственном «нигде», то есть, по идее, прибывает в пункт назначения. В «Лекции о ничто» Джона Кейджа есть такие строчки: «...Мы идем никуда и это хорошо. ...По ходу лекции, не торопясь, мы понимаем, что мы нигде» [3, 152].

Интересно, что при повторе фигуры anabasis в самом конце (т. 266, «Con forza») синтезатор не противостоит симфоническому оркестру, а сливается с ним, растворяя индивидуальность солирующего инструмента в общем звуковом потоке (тембр «Symphony») — подключаясь к фигуре восхождения.

Близкое сочинение по концепции и, отчасти, по материалу — «Race into Nothing» («Бег в ничто») для двух скрипок и фортепиано (2024). Концепция отражена в названии, буддийское Ничто фигурирует в нем прямым текстом. Возможно, это понятие олицетворяет призрачный эпизод Adagio (т. 102), где затормаживается экстатичный бег токкатного рефрена. Есть некоторые переклички с «Возвращением в никуда» в плане остиной токкатной ритмики (3+3+2) и явной отсылки к рок-музыке (первая же авторская ремарка — «Heavy metal» — повторяется еще дважды в последующих проведениях рефрена). Однако преобладающая риторическая фигура здесь противоположная, и это фигура нисхождения — catabasis.

Все три произведения — «Return to Nowhere», «Race into Nothing» и «Supreme Silence» — демонстрируют очевидный выход в буддийскую философию.

Показательный пример модернизации и популяризации буддийской музыкальной традиции — мини-пьеса «**B in the Temple**» («В» — это Будда, соответственно, «Будда в храме», 2004), создававшаяся Пеэтером Вяхи в соавторстве и исполненная в тандеме с американским перкуSSIONИСТОМ Брайаном Мелвином (Brian Melvin)¹¹. Это полуконпозиция — полуимпровизация, партитуры не существует. Помимо непосредственной связи с буддизмом (кроме собственно названия, это трижды произнесенный / пропетый в низком регистре сакральный слог «om»), очевидны влияния ориентальной и, в особенности, гамеланной музыки (пентатоника), минималистской репетитивности. Инструменты — гамеланные гонги, буддийские колокольчики, барабаны табла, sampler-loop, синтезатор. Эта пьеса в духе нью-эйджа проходит перед внутренним взором как мимолетное впечатление, не отягощая слушателей глубокомысленной концептуальностью¹².

¹⁰ В Эстонии музыка Вустина и, тем более, Сумарокова практически неизвестна, так что «Return to Nowhere» — абсолютно независимое произведение. Пеэтер Вяхи впервые услышал «Agnus Dei» уже после личной встречи с Вустиным в 2019 году, когда он специально приезжал в Москву на Ассоциацию современной музыки.

¹¹ На диске Б. Мелвина она вышла на 2/3 сокращенной и без «В» — 7-й трек называется просто «In the Temple» (см. *Brian Melvin. Land of Drum. Brian Melvin, Gary Fisher, Peeter Vähi. CD — 0001. Estonia: Yama Records, 2006*). Однако П. Вяхи не давал согласия на столь значительное сокращение и изменение первоначального названия. Полная версия «B in the Temple» хранится в архиве эстонской телерадиокомпании ERR.

¹² «B in the Temple» — одна из двух парных пьес. Вторая — «J Lived in India» («Иисус, живший в Индии»). Существует версия, что Иисус Христос после распятия не вознесся на небеса, а выжил, ушел в Индию и впоследствии был похоронен в Кашмире (считается, что его могила находится в городе Шринагар).

Большинство буддийских произведений Вяхи так или иначе связаны с мантрами. Композиция «**Nine Mantras**» («Девять мантр», 1992) издана на компакт-диске «Looking East — Electronic East: Synthesizer Music from Estonia and Russia»¹³. В описании диска указано, что на записи звучат голоса Эстонской буддистской общины¹⁴, индийские инструменты — танпура, барабаны табла и другая перкуссия, а также синтезатор, на котором, среди прочего, имитируются тибетские гигантские трубы дунг-чен. В «Nine Mantras» последовательно распеваются на санскрите восемь священных буддийских мантр (самых распространенных, основных) и одно священное слово:

1. «om maṇi padme hūṃ» — мантра бодхисаттвы сострадания Авалокитешвары (Avalokiteśvara);
2. «om aṇaṇa dhīḥ» — мантра бодхисаттвы высшей мудрости Манджушри (Mañjuśrī);
3. «om vajrapāṇi hūṃ» — мантра бодхисаттвы-защитника Ваджрапани (Vajrapāṇi);
4. «om tāre tuttāre ture svāhā» — мантра Зеленой Тары (Śyāma Tārā), бодхисаттвы-спасительницы и целительницы;
5. «om amideva hrīḥ» — мантра Будды бесконечного света Амитабхи (Amitābha);
6. «om muni muni mahāmuni śākyamuni svāhā» — мантра Будды Шакьямуни (Śākyamuni), основателя буддизма;
7. «om āh hūṃ vajra guru padma siddhi hūṃ» — мантра гуру Падмасамбхавы (Padmasambhava), основателя тибетского буддизма;
8. «om gate gate pāragate pārasaṃgate bodhi svāhā» — мантра бодхисаттвы трансцендентальной мудрости Праджняпарамиты (Prajñāpāramitā), познавшей пустоту (шуньяту);
9. «śāntiḥ» — покой, гармония; это санскритское слово завершает пение священных текстов.

Весь фактурно-тематический материал произведения пронизывает си-бемоль мажорное трезвучие, как бы излучающее безграничный и вечный божественный свет.

Пезтер Вяхи не выбирал ни мантры, ни их последовательность. Это сложившийся порядок мантр в ритуале, который члены Эстонской буддистской общины практиковали в течение многих лет. Так что музыка по сути культовая, прикладная, изначально предназначенная для религиозного обряда вышла в свет для широкого круга слушателей. По большей части она медитативная, только в двух эпизодах активно действенная (мантры 3 и 7). Как и в «B in the Temple», здесь нет партитуры, и стилистика — тот же нью-эйдж.

Позже, в 1999 году вышел еще один компакт-диск — «Buddha — Om Mani Padme Hung» с буддийской музыкой Вяхи и композициями других авторов¹⁵, где были переизданы «Девять мантр», а также представлены «Vajrasattva Mantra», «Legend Zero» и «Relaxation II». Причем в половине случаев Пезтер Вяхи выступает под своим духовным именем Кончог Лхундруп (Konchok Lundrup).

CD-проект Вяхи «**The Path of Mantra**» («Путь мантры») ¹⁶ на тибетские и санскритские тексты наиболее близок к архаичным корням тибетского буддизма. Тексты традиционные, а также основателя школы Дрикунг Кагью Джигтена Сумгёна. В зоне точки

¹³ *Looking East — Electronic East: Synthesizer Music from Estonia and Russia. Sven Grünberg, Lepo Sumera, Erkki-Sven Tüür, Peeter Vähi, Eduard Artemyev, Mikhail Chekalin, Anton Batagov, Igor Chernjavsky, Vladimir Martynov. CD — 29612. Germany: Erdenklang, 1992.*

¹⁴ На самом деле это голоса Пезтера Вяхи и Йоханнеса Скайла (Johannes Skail), которые действительно являются членами этой общины, а Вяхи в свое время был и заместителем председателя совета Эстонского института буддизма (в 2002–2014 гг.).

¹⁵ *Buddha — Om Mani Padme Hung. Chöying Drolma, Frank Steiner Jr., Sina Vojdani, Jean-Pierre Garattoni, Peeter Vähi, Konchok Lundrup, Sven Grünberg, Clive Bell & Max Reed. 2 CD — 203425-314. Germany: Pastels, 1999.*

¹⁶ *The Path of Mantra. Drikung Kagyu monks, Peeter Vähi, Martin Kuuskmann, Lembit Traks. CD — 21092. Incl. 20-page booklet. Germany: Erdenklang, 2002.*

золотого сечения — мантры трех тел Будды, трех уровней его природы. На треке 6 «Mantras of Three Bodies» они многократно пропеваются / произносятся монахами на тибетский манер¹⁷: «om amideva hrih» (высший уровень вечного света — мантра Амиتابхи), «om mani reme hung» (срединный уровень сострадания — мантра Авалокитешвары) и «om ah hung benzra guru rema siddhi hung» (нижний уровень земного тела — мантра Падмасамбхавы). В тибетской буддийской практике мантры произносятся ежедневно и, как правило, в течение нескольких часов подряд. Это магические словесные формулы, повторяя которые в состоянии медитации, отстранившись от материального мира, можно достичь если не просветления, то, по крайней мере, более высокого состояния ума. Повторение мантр на этом треке ограничивается семью с половиной минутами.

В проекте участвуют монахи Дрикунг Кагью из Индии, Непала и Тибета (пение и декламация мантр, игра на тибетских ритуальных инструментах — трехметровых трубах дунг-чен, гобоях гья-линг, духовом инструменте из берцовой кости канг-дунг / канг-линг, белой морской раковине дунг-кар, барабанах нга, маленьких барабанчиках дамару из человеческих черепов, колокольчиках дрильбу, тарелках с выпуклым центром ролмо, плоских тарелках силньен). Среди них — особо почитаемый на Тибете монах и йогин Друбванг Кончог Норбу Ринпоче, с которым Пеэтер Вяхи и двое его попутчиков познакомились в 1997 году в верховьях Инда и получили его благословение на путешествие по буддийским монастырям Гималаев. «Его пронзительный взгляд навсегда врезался в мою память. Было очевидно, что для него все уже ясно», — вспоминает Вяхи [17, 3].

Пение и игра монахов линии Дрикунг — это нетронутая традиция Востока, никак не реагирующая на присутствие западных музыкантов — Мартина Куускманна (фагот), Лембита Тракса (вокал) и автора проекта Пеэтера Вяхи (синтезаторы, семплы, стострунная вина, гонги, барабаны, колокольчик дрильбу, вокал)¹⁸. Здесь Запад подстраивается под Восток, обратного движения нет. Дело в том, что запись осуществлялась не одновременно: на первом этапе записали группу монахов, на втором — отдельно голос Друбванга Ринпоче и только затем добавили остальные, «западные» партии и дополнительные звуковые эффекты. Композитор выписывал нотный текст только для фэготиста, остальные в этом не нуждались.

Мартин Куускманн демонстрирует продвинутую технику кругового (циркулярного, непрерывного) дыхания, которая пришла из традиционных культур. Она применяется при игре на духовых инструментах — в том числе тибетских дунг-ченах и гья-лингах. В партии фэгота довольно много сольных, отчасти импровизационных эпизодов; по стилистике они интересны симбиозом ориентальных и новоджазовых черт (своего рода модально-джазовый колорит, что во многом идет от исполнителя, получившего образование на родине джаза). Хотя это не единственные стилистические составляющие: в треке 2 «Invocation» («Взывание»), например, на фоне ритмо-декламации монашеского хора звучат джаз-рок-реплики синтезатора в тембре электрогитары, а затем, в завершение номера — традиционный пентатонный напев у монахов.

Соло фэгота в самом начале трека 1 «Celestial Lake» («Небесное озеро») отсылает к «Весне священной» Игоря Стравинского, которая, как известно, начинается аналогично. Более того, есть сопоставимые номера: трек 5 «Chöd», представляющий собой реконструкцию ритуала чод¹⁹, в котором переплелись элементы, в том числе, раннего

¹⁷ При записи тибетского произношения санскрита диакритику использовать не принято.

¹⁸ Все трое так или иначе связаны с Эстонией, однако Мартин Куускманн — эстонский американец, учился в основном в США и преподавал там же.

¹⁹ Это практика отсечения эго и любых привязанностей, согласно учению, являющихся главным источником страдания. Практикующий чод визуализирует себя в виде богини Ваджраварахи (Vajravārāhī), из тела которой готовится напиток бессмертия амрита и предлагается всем живым существам. Для западного человека звучит неприемлемо, но для тибетских монахов эта глубинная практика в порядке вещей.

буддизма, шаманизма исконной тибетской религии бон, отсылает восприятие к «Действу старцев — человеческих праотцов».

Однако это только внешнее сходство: в проекте «Путь мантры» нет ничего славянско-языческого, здесь совсем другая культура, хотя тоже древняя. Перефразируя подзаголовок к «Весне священной» («Картины языческой Руси»), у Вяхи, можно сказать, картины из монашеской жизни буддистского Тибета. К тому же в его проекте тибетская культура первозданна, это не результат композиторского восприятия. Пеэтер Вяхи только аранжирует ее (как сказал бы русский классик). То есть, конкретно, Вяхи берет традиционные песнопения из буддийского монастыря и дополняет их своей авторской, сонастроенной музыкой, местами вполне вписывающейся в рамки новой академической, местами альтернативной — с джаз-роковым, этническим уклоном.

Что характерно, это именно картины: здесь нет европейского драматургически обусловленного, аргументированного развития, нет европейской аналитичности мышления и какой-либо разработки материала. Напротив, доминирует экспозиционность, коллажность, а еще — орнаментика, что вообще свойственно восточной ментальности.

В «Пути мантры» пересеклись несколько тем и фактур, которые были использованы композитором либо раньше, либо позже. Тема 1-го трека — «Celestial Lake» («Небесное озеро») — имеет прямое отношение к концерту для флейты и струнного оркестра «Chant of the Celestial Lake» («Песнь небесного озера», 1999)²⁰. Тема 4-го трека — «Uniting» («Единение») — основной материал в «Mystical Uniting» («Мистическое единение», 1991) во множестве версий. Тему 7-го трека «Eternal Divine» («Вечная божественность») — одну из красивейших, созданных Вяхи, — можно услышать в «Planet Cantata» («Кантате планет», 1999) для контратенора, мужского хора, ансамбля колоколов и танпуры на стихи Йоахима Эрнста Берендта²¹. Фоновый репетитивный материал 2-го номера «Invocation» («Взывание») впоследствии зазвучал в саундтреке к многосерийному документальному фильму «Ürgne maa Siber» («Первозданная земля Сибирь», 2020), а другой материал такого же плана из заключительного, 8-го, номера «Dedication of Merits» («Посвящение добродетелям») частично переключался в фильм «Siiditeel» («По Шелковому пути», 2008).

Во многом «The Path of Mantra» — это перекрестье музыки Пеэтера Вяхи разных лет, но творческим импульсом остается тибетский буддизм. С точки зрения Вяхи, идея этого диска — в объединении буддийских ритуалов и западной композиции, а с точки зрения монахов она состоит в распространении учения Будды на Западе. Так или иначе, идея выходит за пределы музыки.

Кантата «**Green Tārā**» («Зеленая Тара», 2000) для женского голоса, хора девушек, тромбонов и ударных на тибетские и санскритские тексты — «визитная карточка» Пеэтера Вяхи, одно из самых известных его произведений и в Эстонии, и за ее пределами (тексты традиционные, скомпонованные Кхенпо Кончоном Гьялценом Ринпоче). Прежде всего, это необыкновенная мелодическая красота, что в современной музыке встречается нечасто. Особенно запоминается мелодия солирующего женского голоса (см. тт. 124–187 и

²⁰ «Песнь небесного озера» написана под впечатлением от как бы восточной легенды, сочиненной эстонским филологом и менеджером музыкальных фестивалей Тийной Йокинен (Tiina Jokinen) на основе обобщения множества фольклорных источников — сказаний и легенд индо-тибетского региона.

²¹ Это одно из лучших произведений Пеэтера Вяхи — песнь, прославляющая Создателя и его творение. Композитор следует концепции немецкого музыкального журналиста, автора книг Й. Э. Берендта — его одноименному стихотворению [11, 37–38] и комментариям, впоследствии опубликованным в аннотации к компакт-дису [11, 5–8; 32–34]. По мысли Берендта, «Планеты поют друг другу свои тоны, разносящиеся далеко в пустоте Вселенной» (в основе сочинения тоны «ре — фадиез — соль — соль-диез — ля — до-диез»). Мы можем воспринимать эту космическую музыку, транспонировав ее в слышимый диапазон. В поэтическом тексте планетам даются астрологические характеристики. Берендт упоминает об индуистском божестве творения Брахме как о проявлении звука («Бог есть звук», «Творение есть звук»), а также о том, что это древнее знание ведет свое происхождение от индийских Вед, суфиев и Пифагора.

аналогичные эпизоды) в духе «новой простоты»²². Санскритский текст, на который она написана, структурно представляет собой вариантное повторение фразы с заменой одного слова.

om̐ aṛya tāre saṇarivāra arghaṃ praṭiccha svāhā
om̐ aṛya tāre saṇarivāra pādyaṃ praṭiccha svāhā
om̐ aṛya tāre saṇarivāra puṣpe praṭiccha svāhā
om̐ aṛya tāre saṇarivāra dhūpe praṭiccha svāhā
om̐ aṛya tāre saṇarivāra āloke praṭiccha svāhā
om̐ aṛya tāre saṇarivāra gandhe praṭiccha svāhā
om̐ aṛya tāre saṇarivāra naivedyā praṭiccha svāhā
om̐ aṛya tāre saṇarivāra śabda praṭiccha svāhā

Это подношение благородной бодхисаттве Таре питьевой воды (arghaṃ), воды для умывания (pādyaṃ), цветов (puṣpe), фимиамов для воскурений (dhūpe), света (āloke), ароматов (gandhe), пищи (naivedyā) и музыки (śabda).

Соответственно, варьируется и мелодия (в стабильном си-бемоль мажоре), причем небанально, очень интересно и естественно. С чисто музыкальной точки зрения тема воспринимается как некая аксиома или, скажем так, истина, которую невозможно развивать, но можно вариантно повторить.

Сольную партию на премьере 2001 года в таллинской Никольской церкви (Святителя Николая Чудотворца, Niguliste kirik) исполняла выдающаяся узбекская певица Севара Назархан. Видимо, для композитора Назархан с ее кристально чистым голосом без вибрато является олицетворением бодхисаттвы Тары — матери всех прошлых, настоящих и будущих будд. Ее история такова. Слезы бодхисаттвы сострадания Авалокитешвары образовали озеро, в котором вырос лотос. Когда цветок раскрылся, из него явилась Тара со словами «Не грусти, я помогу». Существует двадцать один ее цветовой аспект (цветовое проявление). Считается, что Зеленая Тара родилась из слезы правого глаза Авалокитешвары. Она восседает на лотосе и держит цветки лотоса в обеих руках; ее правая нога чуть спускается вниз, символизируя готовность быстро прийти на помощь всем преданным.

В центре композиции, на фоне «ветра» у тромбонов (ремарка «wind» — высотно неопределенный выдох в трубку инструмента), звучит мантра Зеленой Тары «Om̐ tāre tuttāre ture svāhā» (тт. 226–343); затем форма концентрически разворачивается в обратную сторону, но уже в минорном наклонении темы-подношения (до минор мелодический, тт. 344–392).

В хоре — разнообразие приемов: кроме ординарного пения, это пение на вдохе (т. 25), шепот (т. 556), чередование определенной и неопределенной звуковысотности. Шепот в хоре — как бы переход в некое иное измерение, после чего с т. 558 происходит разрежение фактуры вплоть до одноголосия. Фразы и мотивы солирующего тромбона (тт. 567–581) тонут в воздухе пауз. Затем множественные паузы встраиваются в партию сольного голоса (тт. 585–593), обособляя звуки как в хокете или пуантилизме и, тем самым, мелодия оказывается на грани исчезновения. Особое значение имеет переход от звучания к тишине и, наоборот, от тишины к звуку.

В заключительном эпизоде *Meno mosso* (с т. 684) паузы вторгаются в музыкальную ткань хора, причем уже генерализованно, и здесь ассоциация с хокетом наиболее очевидна. Смысл такого драматургического поворота — в рассеивании музыкальной материи, в растворении красивейшей мелодии в мистической тишине. Тема как бы обрывается на вопросительной интонации, и завершающее кантату тройное тремоло тарелок на минимальной слышимости маркирует границу, после которой открывается пространство неслышимого.

²² Понятие «новой простоты» ввел немецкий композитор Ариберт Райман.

Мотив растворения присутствует и в тексте:

«Все внешние и внутренние явления растворяются в свете и во мне.
Я тоже растворяюсь в невоплощенном, несотворенном Дхармадхату²³,
совершенном чистом свете Дхармака²⁴, великом блаженстве».

«Green Tārā» — одно из тех сочинений Вяхи, где ярко проявляется индивидуальное видение / слышание Востока, и достигается это западными средствами. Европейская тональность инкрустируется мелодическим орнаментом с восточной мелизматикой (на компакт-диске²⁵ Севара Назархан даже кое-что добавляет от себя) и — эпизодически — *glissandi*. Сольный голос и хор сопровождаются двумя тромбонами (причем это тенор-бас-тромбон и бас-тромбон, тесситурно и темброво звучащие подобно паре тибетских дунг-ченов), а также оркестровыми тарелками и большим барабаном (в интерпретации Вяхи напоминающими тибетские же тарелки *силньен* и барабан *нга*).

Пример стилистически контрастного сочетания литературного источника и его музыкальной трактовки — вокально-инструментальный опус Пеэтера Вяхи «**Tõuseb valgus... / Light Rising...**» («Свет восходит...», 2011), написанный для ансамбля старинной музыки «Hortus Musicus» к 75-летию эстонского авангардного художника Юри Аррака (Jüri Arrak, 1936–1922). Это один из любимых художников Вяхи, который считал себя буддистом (будучи одновременно лютеранином). Поэтому композитор попросил тибетского ламу, монаха линии Дрикунг Кагью — Нубпу Тулку Кончога Тензина Ринпоче сочинить по этому случаю небольшой текст на тибетском языке, что и было сделано. В русском переводе он звучит так:

«Свет Юри восходит,
попадает в небеса.
Ничто не меняется,
жизнь длинная.
Будь благословенным и благополучным —
я молюсь».

Шестистишие в духе лаконичной поэзии Востока положено на музыку, выразительные средства и инструментарий которой абсолютно европейские. Это коллаж, где слышны, прежде всего, черты эпохи барокко (что для Вяхи вообще характерно) — имитационная полифония, хоральная фактура, а также обобщенная и модернизированная европейская музыка более ранних времен. В заключительном разделе (*Cantabile*, т. 193) распевается сакральный в буддизме (и индуизме) слог «om».

Буддийская музыка как лекарство

Прежде чем перейти к музыкально-терапевтическим опусам Пеэтера Вяхи, необходимо остановиться на композиции, которая стала материалом одного из самых удачных сочинений этого направления. Речь о «**Prayer-Wheel**» («Молитвенное колесо» или «Молитвенный барабан», 2006) для струнного оркестра, где присутствие буддизма очевидно, причем, опять же, в тибетском варианте.

Внутри буддийских колес / барабанов обычно содержатся бумажные листки с мантрой ботхисаттвы сострадания Авалокитешвары «om maṇi padme hūm» (санскр.) / «om maṇi peme hung» (тибетское произношение санскрита). Композитор комбинирует два варианта — «om maṇi padme hung», выписывая эту мантру под партиями струнных, и в примечании указывает: «не для речитации, только для медитации». То есть,

²³ Дхармадхату — «миры (сферы) дхарм», пространство всех явлений.

²⁴ Дхармака — высшее из трех тел Будды, абсолютное проявление его духовной сущности в виде сферы, постижимое только просветленными.

²⁵ György Orbán. *Missa Nona. Peeter Vähi. Green Tārā. Girls' choir Ellerhein, Sevara Nazarkhan, Tiia-Ester Loitme. CD — 108. Estonia: ERP, 2008.*

инструменталисты должны повторять мантру не вслух, а про себя (в буддийской традиции — 108 раз)²⁶.

В тибетском буддизме молитвенные барабаны принято крутить, чтобы сочетать физическое действие и духовное наполнение. На фоне «вращения барабана» — умиротворенного остигатного повторения четырехзвучного рисунка — пентатонная восточная мелодия у солирующей скрипки. Но это необычный пентатонный звукоряд: тоника «ре» снабжена «фа» и «до» полудиезами, которые, по идее, должны придавать произведению дополнительный ориентальный колорит (звукоряд «ре — фа-полудиез — соль — ля — до-полудиез»).

Надо сказать, что автор не был доволен премьерой, состоявшейся в том же, 2006-м, году — исполнители интонировали неточно, хотя это были суперпрофессионалы — European Union Chamber Orchestra (EUCO), по заказу которого сочинялась пьеса. Четвертитоновые диезы проще играть солирующему инструменту; в оркестре же это практически нереально, даже если он самого высокого класса. Во всяком случае, если это западный (европейский, американский) оркестр. Получается нечто «среднеарифметическое», приближающееся, как правило, к темперированным высотам. Второе исполнение — мюнхенским струнным ансамблем «Oktopus» — тоже не удовлетворило. В результате Вяхи выбросил партитуру в мусорное ведро и вычеркнул пьесу из списка произведений, частично использовав материал в другом сочинении — «To His Holiness» («Его Святейшеству»).

Однако на этом история «Prayer-Wheel» не закончилась: партитура сохранилась в Тайване у Taipei Philharmonic Orchestra, который неоднократно играл эту пьесу и у себя на родине, и, впоследствии, в Европе, в частности, на фестивале Пеэтера Вяхи «Klaaspärlimäng» в Тарту. Причем в двух вариантах: первый — с полудиезами «фа» и «до»; второй, более поздний — только с «фа» полудиезом. И вот исполнение этого оркестра автору очень понравилось.

Для тайваньцев подобные звукоряды, не вписывающиеся в европейскую темперацию, — родная стихия, им не нужно высчитывать полудиезы. К тому же у народов Юго-Восточной Азии (китайцев, тайваньцев, тайцев, вьетнамцев, бирманцев, лаосцев) слух обострен свойством родных языков — так называемых тоновых, или тональных языков, где высота тона имеет смыслообразующее значение. Поэтому среди них абсолютный слух — не редкость. Отсюда филигранная точность интонирования — как в речи, так и в музыке. Но главная причина, по которой композитор позволил Тайбэйскому филармоническому оркестру исполнять эту буддийскую композицию в обеих версиях заключается в том, что Тайвань — буддийская страна (из его высказывания в прессе [10]).

Благодаря тайваньскому оркестру пьеса «Prayer-Wheel» была восстановлена в правах и снова включена в список сочинений Вяхи, однако вторая, упрощенная версия с одним полудиезом стала основной, и именно она рекомендована для исполнения европейскими оркестрами.

Между тем заимствованный материал в «To His Holiness» («Его Святейшеству», 2013) для гобоя и струнного оркестра был приведен в полное соответствие с европейской

²⁶ Подобный прием произнесения текста про себя композитор использовал в фортепианном сочинении «Purgatorio» («Чистилище», 2021) по второй части «Божественной комедии» Данте. В российской музыке примеры близкого отношения к тексту можно встретить у Виктора Екимовского в «Kammervariationen — Камерных вариациях» для 13 исполнителей (1974), где музыкальная ткань — это детальное композиторское прочтение рассказа А. П. Чехова «Спать хочется» (в черновике был выписан весь текст), а также в Концерте для скрипки с оркестром «Attalea princeps» (2000) по одноименному рассказу Вс. М. Гаршина, где композитор предлагает публике во время исполнения произведения читать про себя весь текст рассказа. Более экстремальные варианты той же идеи проявлены в «буквенной мелодии» Дмитрия Смирнова, в концепции криптофонии Ивана Соколова, Ираиды Юсуповой и Сергея Невраева, когда литературный текст определенным образом перекодируется в музыкальный, но вслух не произносится и не поется.

темперированной шкалой без какого-либо участия микрохроматики. Это сочинение имеет выраженное прикладное значение: оно создавалось в качестве терапевтического средства специально для гуру Пеэтера Вяхи Дрикунга Кьябгона Четсанга Ринпоче, у которого в то время была бессонница, не поддающаяся лечению фармацевтическими препаратами (он мог спать не более трех часов в сутки). Так что мантра ботхисаттвы сострадания Авалокитешвары и здесь оказалась востребованной. И хотя на этот раз ее текст не выписан в партитуре, она легко читается в аналогичном тематическом материале (например, в тт. 62–63).

Зато другая мантра — Белой Тары (Sita Tārā) — и выписана, и трижды декламируется оркестрантами ближе к концу произведения (тт. 264–276): «om tare tuttare ture mama ayurjnyana punye pushting kuru svaha». Здесь один из тибетских вариантов ее произнесения — в буддийской школе Дрикунг Кагью, духовному лидеру которой сочинение посвящено (на «чистом» санскрите — «om tāre tuttāre ture mama ayuḥ punya jñānā puṣṭim kuru svāhā»). Это обращение к одному из проявлений ботхисаттвы Тары — к Белой Таре, которая, являясь олицетворением сострадания, дарует здоровье и долголетие. Мантру обычно произносят, думая о конкретном человеке. Тогда последователи линии Дрикунг Кагью призывали всех соратников по вере повторять ее.

Объединяя в одном произведении две мантры сострадания — Авалокитешвары и Белой Тары, — Пеэтер Вяхи усиливает их воздействие. Неудивительно, что адресат — Его Святейшество Дрикунг Кьябгон Четсанг Ринпоче — вскорости почувствовал себя полностью выздоровевшим.

«To His Holiness» — не единственное сочинение такого плана. В CD-проекте «**The Path of Mantra**», о котором речь шла выше, есть мантра исцеляющего Будды Бхайшаджьягуру (трек 3 «**Medicine Buddha Practice**», дословно — «Практика Будды медицины»), которая считается чрезвычайно мощной для исцеления физических болезней и очищения от негативной кармы. На санскрите она звучит так: «tadyathā om bhaiṣajye bhaiṣajye mahābhaiṣajye rāja samudgate svāhā»; монахи поют в тибетском варианте: «tayata om bekandze bekandze mahabekandze randza samudgate soha».

Еще одно произведение, связанное и с медициной, и с мантрой Будды Бхайшаджьягуру — **Thee, o Cosmic Healer** («О Ты, космический целитель») для меццо-сопрано и струнного квартета (2022). Здесь один из вариантов тибетского ее произнесения и в завершение — священное слово «śāntiḥ» (между прочим, исцеляющая мантра считается словесным воплощением Будды Бхайшаджьягуру).

Это контрастный разностильный опус, опять же, в коллажной технике (что показывает определенную тенденцию), где присутствуют и вполне европейская тональность, и восточная модальность (музыкальный журналист, клавишник и композитор Игорь Гаршнек называет форму мозаичной, образы эклектичными [12], а его сын, журналист и гитарист Каур Гаршнек упоминает о полистилистике [13]). В самом начале звучит один из вариантов темы креста («ля — си-бемоль — соль — фа-диез»). Сам автор не имел это в виду, но рад совпадению²⁷.

На этот раз пьеса посвящена главе Эстонской буддистской общины, ламе Друпонгу Сангье Ринпоче, у которого возникли многочисленные проблемы со здоровьем (он из Северной Индии, с Гималаев, но более двадцати лет живет в Эстонии). И он тоже выздоровел — может быть, благодаря квалифицированной медицинской помощи, а возможно, свою роль сыграла и музыка. К тому же пьеса сочинялась в течение двух лет (2021–2022), когда была на пике эпидемия коронавируса, так что смысл здесь еще и в выздоровлении мира, исцелении его от пандемии средствами, доступными композитору-буддисту.

²⁷ Из личной беседы.

У Пеэтера Вяхи есть терапевтическая музыка, которая продавалась и в музыкальных магазинах, и в аптеках, и, между прочим, пользовалась большим спросом, издавалась большими тиражами. Это «**Relaxātio**» («Релаксация», 1990)²⁸ для синтезатора, танпуры, стострунной вины, барабанов (в т. ч. табла) и мелкой перкуссии — дрильбу, тиньша (на всех этих инструментах играет автор) с участием буддийских монахов тибетской школы Гелуг на фонограмме (вокал). Проект создавался в сотрудничестве с психотерапевтом Меэлисом Куусеметсом — автором гипнотически расслабляющего текста. Причем существует три варианта записи: с эстонским текстом, с английским и без него — только музыка. После 3–5 прослушиваний текст запоминается и, если затем слушать третий вариант, терапевтический эффект даже заметнее.

Как сообщается на обложке компакт-диска (2009), он предназначен для лечения и коррекции стресса, беспокойства, депрессии, психической усталости от перенапряжения, нарушений сна, комплекса неуверенности в себе и других расстройств; помогает достичь душевного равновесия, укрепляет волю и уверенность в собственных силах. В течение года Куусеметс и Вяхи изучали лечебное воздействие музыки и в результате решили издать этот совместный проект.

В основе умиротворяющей музыки Вяхи — традиции классической индийской раги. В процессе создания композиции были использованы древнеиндийские теории о влиянии музыки на организм человека, а также виброакустические музыкально-терапевтические эксперименты Петри Лехикойнена (Petri Lehikoinen, Финляндия), Олава Скилле (Olav Skille, Норвегия) и психотерапевтические практические исследования Меэлиса Куусеметса (Meelis Kuusemets, Эстония).

На протяжении всего сочинения перманентно звучит низкий основной / базовый тон «ля» контроктавы 55 Гц, на котором в последней трети трека вступает и поет хор монахов (это основа звукоряда «ля — си-бемоль — до-диез — ре — ми — фа — соль»). Согласно древнеиндийской теории, эта частота стимулирует пробуждение кундалини — мистической силы, энергии, которая в спящем состоянии находится в нижней, корневой чакре Муладхара. Считается, что во время пробуждения она поднимается вверх по каналам нади, наполняя собой все семь чакр. Периодически композитор микротонально сдвигает этот тон 55 Гц чуть ниже или выше (что практически не ощущается на слух), т.к. у разных людей настройка организма немного отличается.

Другой базовый тон композиции — «ля» большой октавы 110 Гц. Авторитетный клинический аудиолог Эми Сэроу подтверждает, что данная звуковая частота влияет на префронтальную область коры головного мозга, которая при ее прослушивании становится более активной. В свою очередь, это способствует лучшей переработке эмоциональной информации и, одновременно, расслаблению. Далее она отмечает, что лечение звуком уходит корнями в древние практики, существовавшие на протяжении тысяч лет в разных традициях и культурах. В частности, упоминает тибетские поющие чаши, австралийский духовой инструмент диджериду, на которых играли в процессе исцеляющих ритуалов [15].

Сегодня музыкальная терапия становится все более перспективным и актуальным направлением, прежде всего, в современной психотерапии. Показательно, что один из ведущих финских композиторов, Тапио Туомела (а это соседняя, родственная культура,

²⁸ Композиция «Relaxātio» впервые была издана на компакт-кассете *Peeter Vähi, Meelis Kuusemets. Relaxātio: Seanss vaimurahu saavutamiseks*. MC — 0022. Estonia: Tallinn Recording & Production Group, 1990. Позже немецкая звукозаписывающая компания попросила композитора сделать сокращенную версию, которая была опубликована под названием «Relaxation II» на компакт-диске *Magic Age II. Terra Nova; Unicorn; Glastonbury Tales; Winds of the Rhodopes; Angel's Hymn; O Pulchrae Facies; Calling; Tagmusik; La Mer, Vue De Profil; Relaxation II. Blue Chip Orchestra; Daidalos Ensemble; Elka Atanasova; Kristian Schultze; VOX (3); Bernard Xolotl; Lightwave; Hector Zazou; Peeter Vähi*. CD — 20552. Germany: Erdenklang, 1992. Более позднее переиздание с эстонским и английским вариантами текста: *Peeter Vähi, Meelis Kuusemets. Relaxātio. Seanss vaimurahu saavutamiseks / Seance to achieve spiritual peace*. CD — FD 0064/2. Estonia: Forte Record Company, 2009.

язык той же, финно-угорской, группы и, соответственно, менталитет) еще лет десять назад в интервью автору этих строк высказывался так: «...Мне бы хотелось объединить музыку с медициной. У моей матери болезнь Альцгеймера, с ней уже невозможно общаться. Но я всегда считал, что таких пациентов можно вылечить музыкой. Даже тех, кто уже не может говорить, но может еще петь» [7]. Вот и Пеэтер Вяхи лечит музыкой, причем вполне успешно.

Мы уже писали о том, что произведения Пеэтера Вяхи так или иначе прочно встроены в жизнь [6, 33]. Буддийские его опусы, продолжая эту линию, подтверждают данный тезис. То же можно сказать и вообще о буддийской музыке, о буддизме. В книге «Tuhandenäoline budism» есть главка о бодхисаттве, где Вяхи пишет следующее: «Практик Махаяны обычно дает обет бодхисаттвы, содержание которого кратко можно изложить так: как можно быстрее достичь просветления, но не уходить в предельную нирвану, а снова и снова перерождаться в мире сансары, чтобы помочь всем существам в достижении состояния Будды» [14, 24]. Тайваньский монах и проповедник Син Юнь, описывая в своем трактате буддийскую музыку разных эпох, упоминает о том, что в пещерах китайского Дуньхуана²⁹ были обнаружены буддийские песни династии Тан (618–907), вобравшие в себя стилистику китайского песенного фольклора; позже, в эпоху династии Юань (1271–1368) буддийские музыканты использовали для религиозных целей известные мелодии периода Северной и Южной династий (420–589). А еще позже, во времена династии Мин (1368–1644) монахи адаптировали более трехсот наиболее распространенных народных и классических мелодий, объединив их в пятьдесят манускриптов, известных как «Песни, провозглашающие имена всех досточтимых будд и бодхисаттв». Самая популярная светская музыка той или иной эпохи переписывалась на буддийский манер. Син Юнь приводит в пример мелодию династии Сун (960–1279) «Бабочка влюбляется в цветок», на основе которой пелась буддийская «Духовная песня». «Народные мелодии часто использовались для продвижения буддизма, и буддийская музыка стала довольно популярной среди простых людей» [18, 7–8], — заключает он.

Думается, это и есть столь желанный и приветствуемый в буддизме срединный путь, которому следует буддийская музыка, не заикливаясь на монашеской аскезе, совмещая сопровождение религиозных обрядов в монастырях с бытованием в миру, в народной стихии. Тот же срединный путь проходит и буддийская музыка Пеэтера Вяхи: нельзя сказать, что она полностью церемониальная, но она и не полностью светская. Его произведения звучали и в монастырях, и на концертной сцене, хотя последнее, конечно, случалось значительно чаще. Композиция «A Chant of Bamboo», например, исполнялась Таллинским камерным оркестром (Tallinna Kammerorkester) под управлением Эри Класа (Eri Klas) в японских буддийских монастырях, записи «Supreme Silence» и «The Path of Mantra» прослушивались монахами в тибетских дацанах, а «Nine Mantras», напомним, сопровождали ритуальные практики Эстонской буддистской общины. В ряде случаев Пеэтер Вяхи получал специальное разрешение от почитаемых буддийских монахов (лам) на использование традиционных священных текстов в своих сочинениях.

Природа буддийского пласта музыки Вяхи связана не только с задачей приобщения мирян к духовным высотам (как в «Nine Mantras», «Prayer-Wheel» или «Green Tārā»). Она имеет и более приземленные, терапевтические цели («To His Holiness», «Thee, o Cosmic Healer», «Relaxatio»). Можно сказать, что эта природа в разной степени прикладная. Здесь необходимо заметить, что мы не рассматриваем прикладную музыку как второсортную или второстепенную — у нее своя специфика, свои цели. К тому же мы абсолютно солидарны с московским композитором-концептуалистом Владимиром Мартыновым: «...Музыка,

²⁹ Имеется в виду раннебуддийский пещерный храмовый комплекс Цяньфодун («Пещера тысячи будд»), воздвигнутый в 353–366 гг. н.э. в 25 километрах от оазиса Дуньхуан.

создаваемая как прикладная и несамостоятельная, порою ни по качеству, ни по структуре неотличима от музыки “самостоятельной”» [4, 27].

В последнее время отношение к прикладной музыкальной сфере заметно меняется. Этот процесс подобен тому, как в разные эпохи те или иные выразительные средства из второстепенных становились основными, ставились во главу угла стиля или тренда, а первостепенные, наоборот, утрачивали лидирующие позиции (своего рода инверсия средств выражения). Причем это касается не только параметров музыкального языка, вышедших на первый план в XIX–XX столетиях (тембр, артикуляция и т.д.), но и основополагающих идей, например, идеи новизны, акцентированной и актуализировавшей в авангарде, или «индивидуального проекта», выросшего из программной музыки, развивавшего и концептуализировавшего ее принципы (Анна Амрахова, см. [1]). Здесь же можно вспомнить и понятие «функциональной инверсии» — смещение интереса с центральных, устойчивых, консонирующих, тонических элементов лада на периферийные, неустойчивые, диссонирующие, побочные, которые приобрели определенную автономию, самоценность (Юрий Холопов, см. [8, 402–409]). Все это — проявления принципиальной закономерности в эволюции музыкального мышления и языка. Так что теоретически подобная инверсия могла бы затронуть и типы музыки, и прикладная ее разновидность могла бы стать если не доминирующей, то равноправной, столь же значимой, что и «самостоятельная». Во всяком случае, в творчестве Пеэтера Вяхи это уже произошло.

Литература

1. *Амрахова А. А.* Индивидуальные проекты. Не прозевали ли мы рождение нового жанра? // Журнал Общества теории музыки. 2024. № 2 (46). С. 25–43. https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_2_%2846%29_3_A_Amrakhova_Individualnie_proekty_0.pdf
2. *Дева Б. Ч.* Индийская музыка / Пер. с англ. Е. М. Гороховик. Вст. ст. и коммент. Дж. К. Михайлова. М.: Музыка, 1980. 207 с.
3. *Кейдж Дж.* Лекция о ничто / Пер. Д. П. Ухова // Тишина: Лекции и статьи / Ред. И. М. Северина, сост. М. В. Переверзева. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. С. 138–157.
4. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
5. *Менон Р. Р.* Звуки индийской музыки: Путь к раге / Пер. с англ. и коммент. А. М. Дубянского. М.: Музыка, 1982. 80 с.
6. *Северина И. М.* Странствие как принцип творчества П. Вяхи // Журнал Общества теории музыки. 2024. № 3 (47). С. 18–35. https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_3_%2847%29_2_I_Severina_Stranstviye_kak_printsip_0.pdf
7. *Северина И. М.* Тапио Туомела: «Объединить музыку с медициной»: Интервью // Da saro al fine — Играем с начала: Международная академия музыкальных инноваций. 19.12.2014. <https://gazetaigraem.ru/article/6960>.
8. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
9. *Ala J. Peeter Vähi* — kolmanda aastatuhande vanamuusik: Intervjuu // Postimees. 04.10.2021. <https://kultuur.postimees.ee/7352653/peeter-vahi-kolmanda-aastatuhande-vanamuusik>.
10. *Allkivi K.* Helilooja hävitatud muusikateos jõuab siiski kuulajateni // Õhtuleht. 10.07.2014. <https://www.oh tuleht.ee/melu/586944/peeter-vahi-havitatud-teosest-noodid-vedelevad-ilmselt-prugilas>.
11. *Berendt J. E.* Nada Brahma: 48-page booklet // Planetentöne Vol. 2.: Venus — Jupiter — Saturn — Merkur — Neptun — Uranus — Pluto — Tantra — Memento — Transformation — Planet Cantata. 2 CD — 157 865-2. Germany: Universal Music, Ears of Eden, 2001.
12. *Garšnek I.* Budistlik tervendusrituaal eesti muusikaga // Muusika. 03.04.2022. <https://www.ajakirimuusika.ee/single-post/budistlik-tervendusrituaal-eesti-muusikaga>.
13. *Garšnek K.* Haiguste ravi. Vaeülekannet kontrollitud // Sirp. 04.03.2022. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/haiguste-ravi-vaeulekannet-kontrollitud/>.
14. *Pruuli T., Vähi P.* Tuhandaäoline budism. Tallinn: Tammerraamat, 2007. 246 lk.
15. *Sarow A.* 110 Hz and Other Sound Healing Frequencies Explained // Soundly. 26.06.2024. <https://www.soundly.com/blog/sound-healing-110-hz-explained>.
16. *Tally M.* Teekond Aasia südamesse. Peeter Vähi 50: Intervjuu // Muusika. 2005. Nr. 8 – 9 (august–september). Lk. 30–32.
17. *Vähi P.* The Path of Mantra / Ed. Tiina Jokinen: 20-page booklet // The Path of Mantra. Drikung Kagyu monks, Peeter Vähi, Martin Kuuskmann, Lembit Traks. CD — 21092. Germany: Erdenklang, 2002.
18. *Yun Hs.* Buddhism and Music. Taiwan: Fo Guang Shan International Translation Center, 2001. 28 p.

References

1. Amrakhova, Anna A. 2024. "Individual'nye proekty. Ne prozevali li my rozhdenie novogo zhanra? [Individual Projects. Haven't We Missed the Birth of a New Genre?]." *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], no. 2 (46), 25–43. (In Russian). https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_2_%2846%29_3_A_Amrakhova_Individualnie_proekty_0.pdf
2. Deva, Chaitanya B. 1980. *Indiyskaya muzyka* [Indian Music], translated by Elena M. Gorokhovik, introductory article and commentaries by Dzhivani K. Mikhaylov. Moscow: Muzyka. (In Russian).
3. Cage, John. 2012. "Lektsiya o nichto [Lecture on Nothing]." *Tishina: Lektsii i stat'i* [Silence: Lectures and Writings], translated by Dmitriy P. Ukhov, edited by Irina M. Severina, 138–157. Vologda: Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova. (In Russian).
4. Martynov, Vladimir I. 2002. *Konets vremeni kompozitorov*. [The End of Composers' Time]. Moscow: Russkiy put'. (In Russian).
5. Menon, Raghava R. 1982. *Zvuki indiyskoy muzyki: Put' k rage* [The Sound of Indian Music: A Journey into Raga], translated and commented by Alexander M. Dubyanskiy. Moscow: Muzyka. (In Russian).
6. Severina, Irina M. 2024. "Stranstvie kak printsip tvorchestva P. Vähi [Wandering as the Principle of P. Vähi Oeuvre]." *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], no. 3 (47), 18–35. (In Russian). https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_3_%2847%29_2_I_Severina_Stranstviye_kak_printsip_0.pdf.
7. Severina, Irina M. 2014. "Tapio Tuomela: «Ob"edinit' muzyku s meditsinoy» [Tapio Tuomela: «Combine Music with Medicine»]: Interview. *Da capo al fine — Igraem s nachala: Mezhdunarodnaya akademiya muzykal'nykh innovatsiy* [Da capo al fine — Playing from the beginning: International Academy of Musical Innovations]. December 19. (In Russian). <https://gazetaigraem.ru/article/6960>.
8. Kholopov, Yuri N. 2003. *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs* [Harmony: Theoretical course]. St. Petersburg: Lan'. (In Russian).
9. Ala, Janar. 2021. "Peeter Vähi — kolmanda aastatuhande vanamuusik": Interview. *Postimees*. October 4. (In Estonian). <https://kultuur.postimees.ee/7352653/peeter-vahi-kolmanda-aastatuhande-vanamuusik>.
10. Allkivi, Kais. 2014. "Helilooja hävitatud muusikateos jõuab siiski kuulajateni." *Õhtuleht*. July 10. (In Estonian). <https://www.oh tuleht.ee/melu/586944/peeter-vahi-havitatud-teosest-noodid-vedelevad-ilmselt-prugilas>.
11. Berendt, Joachim E. 2001. "Nada Brahma": 48-page booklet. *Planetentöne Vol. 2.: Venus — Jupiter — Saturn — Merkur — Neptun — Uranus — Pluto — Tantra — Memento — Transformation — Planet Cantata*. 2 CD — 157 865-2. Germany: Universal Music, Ears of Eden. (In German).
12. Garšnek, Igor. 2022. "Budistlik tervendusrituaal eesti muusikaga." *Muusika*. April 3. (In Estonian). <https://www.ajakirimuusika.ee/single-post/budistlik-tervendusrituaal-eesti-muusikaga>.
13. Garšnek, Kaur. 2022. "Haiguste ravi. Väeülekanne kontrollitud." *Sirp: Eesti kultuurileht*. March 4. (In Estonian). <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/haiguste-ravi-vaeulekanne-kontrollitud/>.
14. Pruuli, Tiit; Vähi, Peeter. 2007. *Tuhandenäoline budism*. Tallinn: Tammerraamat. (In Estonian).

15. Sarow, Amy. 2024. "110 Hz and Other Sound Healing Frequencies Explained." *Soundly*. June 26. (In English). <https://www.soundly.com/blog/sound-healing-110-hz-explained>.
16. Tally, Mirjam. 2005. "Teekond Aasia südamesse. Peeter Vähi 50": Interview. *Muusika*, no. 8–9 (august–september), 30–32. (In Estonian).
17. Vähi, Peeter. 2002. "The Path of Mantra" / Ed. Tiina Jokinen: 20-page booklet. *The Path of Mantra. Drikung Kagyu monks, Peeter Vähi, Martin Kuuskmann, Lembit Traks*. CD — 21092. Germany: Erdenklang. (In English).
18. Yun, Hsing. 2001. *Buddhism and Music*. Taiwan: Fo Guang Shan International Translation Center. (In English).