

Анна Амраховна Амрахова

amrahovaaa54@hotmail.com

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

Левон Оганесович Акопян

levonh451@yandex.ru

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки, заведующий Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания

Иванка Стоянова

stoianova.ivanka@gmail.com

Кандидат искусствоведения, почетный профессор Университета «Париж-VIII»

Татьяна Владимировна Цареградская

tania-59@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

Prof. Anna A. Amrakhova, D.A.

amrahova54@mail.ru

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

Levon O. Akopyan, D.A.

levonh451@yandex.ru

Head of the Music Theory Sector, Head of the Department of Contemporary Problems of Musical Art of the State Institute for Art Studies

Prof. Ivanka Stoianova, Ph.D.

stoianova.ivanka@gmail.com

Emeritus Professor of the University of Paris VIII

Prof. Tatyana V. Tsaregradskaya, D.A.

tania-59@mail.ru

Analytical Musicology Department of the Gnesins Russian Academy of Music

Музыка эпохи постпостмодернизма

Аннотация

Ведущие исследователи современной музыки из России и Франции — Л. Акопян, И. Стоянова, Т. Цареградская — обсуждают в рамках круглого стола особенности музыкальной культуры в период постпостмодернизма: изменения в требованиях к профессионалу, сочиняющему музыку, стирание границ между модернизмом и постмодернизмом и т. д.

Ключевые слова

модернизм, постмодернизм, метамодернизм, современная музыка, Новая музыка

Music at the Period of Post-Postmodernism

Abstract

In the framework of the round-table, leading researchers of contemporary music from Russia and France, such as L. Akopyan, I. Stoianova and T. Tsaregradskaya, discuss the features of music culture at the period of post-postmodernism: the changes in the requirements for a professional composer, blurring the boundaries between modernism and postmodernism etc.

Keywords

modernism, postmodernism, metamodernism, modern music, Neue Musik

Судьба очередного «круглого стола» весьма драматична. Задумывался он в 2019 году, и анкета была разослана тогда же. Но все карты смешал 2020 год — с ужасом первой волны коронавируса, а потом с тоской и безысходностью его второй волны; работа застопорилась. Случилось страшное: ушел из жизни А. К. Вустин — и нам пришлось поменять местами очередность «круглых столов». Возобновив работу, мы обнаружили, что кое у кого не выдержали нервы и материал анкеты, переделанный в статью, красуется в другом журнале, — а это значит, что в нашем журнале, являющемся ВАКовским изданием, публиковать ее мы уже не можем. Пришлось полностью менять не только состав участников, но и концепцию.

Трагизм дня сегодняшнего актуализировал жизненную установку делать всё как в последний раз: ведь неизвестно, когда и при каких обстоятельствах ты еще увидишь собеседника, сидящего перед тобой здесь и сейчас. У нашего круглого стола тоже есть характерные черты «финального аккорда»: особенности текущего момента в музыке, способы музыковедческой рефлексии над ним, само искусство сочинения музыки и не менее трудное искусство воспринимать и интерпретировать ее, — всё, что мы обсуждали на протяжении последних нескольких лет, вновь прозвучит и сегодня.

Как всегда, драматургию круглого стола мы попытались выстроить таким образом, чтобы она стала «говорящей». В материале использован принцип сравнительной методологии, причем в нашем случае сравнение многоуровневое и разнопараметровое. Есть здесь и наше традиционное анкетирование: на вопросы сугубо теоретического характера отвечают музыковеды России и Франции. Их ответы позволят читателям сделать самостоятельные выводы о том, чем живет сегодня музыкальное искусство, каковы перспективы его развития и как музыковедческая рефлексия справляется с огромным количеством самых разных произведений, «взрывающих» устоявшееся было представление о чередовании стилей и направлений и о смене «онтологии» того, что именуется современной музыкой.

Составители анкеты постарались не подсказывать музыковедам возможный сценарий их рассуждений, поэтому модное слово «метамодернизм» как общая характеристика сегодняшнего состояния культуры в вопросах не было использовано. Предполагалось, что ученые, отвечая на вопросы, будут отталкиваться от реалий сегодняшнего дня, основываясь на собственном опыте знакомства с современной музыкой. Заодно было интересно проверить, насколько теоретическое эссе Робина ван ден Аккера и Тимотеуса Вермюлена о метамодернизме точно отражает дух времени¹.

Мы продолжаем экспериментировать с формой организации круглых столов: желая выстроить обсуждаемые вопросы последовательно и логично, мы не стали соблюдать алфавитную очередность участников в порядке ответов. Надеемся, что избранный принцип расположения реплик, дополняющих друг друга в смысловом отношении позволит читателю с большим удобством вникать в проблематику, очерчиваемую вопросами анкеты.

Добавим также, что весь дискурс данного выпуска журнала, ставшего «опытной площадкой» для взаимодействия и поиска точек соприкосновения разных культур, обладает чертами полилога. В этом смысле к участникам виртуального круглого стола можно причислить не только опрошенных нами музыковедов, но также российского композитора Александра Хубеева и наших «гостей» из Франции, беседы с которыми публикуются в настоящем номере отдельно. Уже вне формата круглого стола эти

¹ Робин ван ден Аккер (Robin van den Akker) — философ и культуролог, преподает в Университетском колледже имени Эразма Роттердамского. Тимотеус Вермюлен (также Вермёлен; Timotheus Vermeulen) — культуролог, профессор Университета Осло. Имеется в виду их совместное эссе «Заметки о метамодернизме» (*Notes on Metamodernism*), опубликованное в журнале «Эстетика и культура» (*The Journal of Aesthetics & Culture*, 2010) [3]. Метамодернизм охарактеризован в этом эссе как период в культуре, пришедший на смену постмодернизму.

участники также размышляют о современной музыке, о реалиях сегодняшнего дня и о своем видении сути происходящего в современной музыкальной культуре. Причем их рассуждения пропущены сквозь призму авторского мировосприятия: композиторы много говорят о своей работе, приоткрывая завесу над святой святых — творческим процессом. Читателям же остается поблагодарить этих людей за дружелюбие и откровенность, которые помогли нам не только услышать, но и — во многом благодаря технологическим подробностям — узреть, как творится искусство.

* * *

1. Что изменилось в существовании европейского композитора сегодня по сравнению с XVIII и XIX веками?

И. С.: По сравнению с XVIII и XIX веками, оно изменилось в корне. Социальное и экономическое положение совершенно разное. Зарождение и утверждение капитализма, его развитие и распространение во всем мире безусловно связаны с изменениями в области культуры, в том числе и с образом жизни деятелей культуры.

Л. А.: До некоторой степени — принадлежность заказчиков и слушателей к той или иной социальной группе. Но общего, наверное, больше — во всяком случае, для тех, кто все еще пишет музыку нотами, а не переключился на чистую электронику или «концептуализм».

Т. Ц.: Сегодня оно (существование. — *А. А.*) представляется гораздо более упорядоченным (даже можно выразиться сильнее: регламентированным), чем это было в XVIII и XIX веках. Значительно более единообразным, и даже однообразным, стал путь в профессию: за редчайшим исключением (Шаррино² окончил университет, а композиции учился больше самостоятельно и частным образом), этот путь лежит через высшее учебное заведение — академию музыки или консерваторию, бакалавриат и магистратуру, а зачастую и докторантуру. Современный европейский композитор (возьмем первую десятку из рейтинга итальянского журнала «Classic Voice»³) оканчивает учебное заведение, чаще всего не одно (например, Стен-Андерсен⁴ учился в Орхусе, Фрайбурге, Буэнос-Айресе и Копенгагене; Кайя Саариохо⁵ — в Хельсинки, Фрайбурге и Париже), и начинает принимать участие в фестивалях современной музыки и конкурсах уже, так сказать, «в процессе». Для композиторов авангардной ориентации это курсы в Дармштадте и фестиваль в Донауэшингене, а также некоторые другие. То, что, кажется, отличает современного композитора, — владение компьютерными программами, погруженность в электронику, отчетливый крен в область «ars scientifica»⁶.

² Сальваторе Шаррино (Salvatore Sciarrino, р. 1947) — итальянский композитор, обучался преимущественно самостоятельно (брал уроки у Антонино Титоне и Тури Бельфиоре, посещал курс Франко Евангелисти по электронной музыке в Национальной академии «Санта-Чечилия»); с 1974 года преподавал в различных учебных заведениях в Милане, Перудже, Флоренции, Читта-ди-Кастелло и других городах, с 2013 года преподает в Музыкальной академии Киджи (Сиена), среди его учеников — Франческо Филидеи, Лючия Ронкетти, Давид Монакки, Маурицио Пизати. — *Прим. ред.*

³ См.: *Mattietti G.* Il referendum // *Classic Voice*. 2017. No. 1 (212): gennaio. P. 22-28. — *Прим. ред.*

⁴ Симон Стен-Андерсен (Simon Steen-Andersen, р. 1976) — датский композитор; с 2008 года преподает композицию в Королевской академии музыки в Орхусе, с 2018 года — профессор кафедры композиции и музыкального театра Бернского университета искусств.

⁵ Кайя Аннели Саариохо (Kaija Anneli Saariaho, р. 1952) — финский композитор, работающая преимущественно во Франции, творчество отмечено ярким влиянием спектральной школы; в 2019 году признана величайшим композитором современности по версии журнала «BBC Music Magazine». — *Прим. ред.*

⁶ Букв. «научное искусство» (лат.). По-видимому, здесь подразумевается активно развивающееся направление в искусстве, известное под английским наименованием «scientific art» или «science art» — область творчества, в которой наука переплетается с искусством, в процессе создания художественного произведения используются последние достижения науки в области кибернетики, генной инженерии и т. д., что позволяет «прочувствовать» науку и осмыслить искусство.

2. *Соответствует ли общая «картинка» музыкальной жизни Западной Европы нашим «школьным» (консервативным) представлениям о современной музыке? Имеется в виду та система классификаций течений и направлений, которая сложилась в музыковедческой рефлексии на сегодняшний день: авангард — поставангард — постмодернизм. Или никто об этом не задумывается?*

Л. А.: Лично я об этом не задумываюсь: не люблю рассуждать в терминах всяческих «-измов». В любом течении и направлении, не исключая самых что ни на есть консервативных, есть более или менее интересные личности. Только это и имеет значение.

И. С.: Понятия «авангард» (имеется в виду исключительно музыкальный авангард 1950 – 1960-х), «поставангард» и «постмодернизм», конечно, употребляются. Это «рабочие» понятия эстетики второй половины прошлого века.

Т. Ц.: Нынешняя картина музыкальной жизни в Европе пестра и разнообразна: вряд ли можно однозначно провести границу даже между модернизмом и постмодернизмом, настолько композитор склонен всякий раз искать художественный импульс в чем-то новом и непривычном. Саариахо очень часто находит импульс в литературе, Стен-Андерсен — в инсталляциях и кино; Филидеи⁷ же, с одной стороны, находится в плену тончайших аллюзий на «ars subtilior»⁸, а с другой, — пишет весьма вызывающую композицию «Killing Bach» («Убивая Баха»), апофатически выражая почтение к классику. Направления как-то не принято обозначать: этим больше занимаются музыковеды. Композиторы же предпочитают говорить о методах (о деконструкции, например).

3. *Долгое время такие музыканты, как Булез или Лахенман, были «властителями дум» в Европе. Пришел ли кто-то им на смену?*

Л. А.: Булез все же был «властителем дум» раньше, чем Лахенман, и, кажется, в большем масштабе. Не забудем также о Штокхаузене. Лахенман вроде бы сохраняет кое-какие позиции, но само понятие «властитель дум», по разным причинам, уже вышло из моды. Предполагаю, что в обозримом будущем «властителей дум» ждать не приходится.

Т. Ц.: Булез не исчез из поля зрения более молодых коллег. К примеру, можно вспомнить недавнее признание Дальбави⁹ о том, что, хотя между его учителем Жераром Гризе и Пьером Булезом чувствовалось явное напряжение, у последнего можно было многому научиться, — и Марку-Андре это удалось... Вообще, Булез — фигура насколько крупная, настолько же и неоднозначная. После 1980-х в его творчестве наблюдается полная переоценка ценностей, в том числе возвращение к тематизму (в «Anthèmes», 1991 – 1994), даже к гармонической устойчивости (в «Sur incisés», 1996 – 1998) и к структуре «начало — середина — конец» (в «Incises», 1994 и 2001). Его «дрейф» в сторону некоторых «эхо»-эффектов («resonance») позволяет заметить связь со «спектральной» школой, несмотря на все разногласия с Гризе. Каждое произведение Булеза — шаг к новому и неизведанному, непрерывная эволюция. Наверное, это еще предстоит как-то отразить в музыковедческих исследованиях. Пока что лучшим трудом на

⁷ Франческо Филидеи (Francesco Filidei, р. 1973) — итальянский композитор и органист; окончил Флорентийскую консерваторию, совершенствовался под руководством Сальваторе Шаррино (Salvatore Sciarrino, р. 1947) и Жана Гийу (Jean Guillou, 1930 – 2019), учился в Парижской консерватории у Фредерика Дюрье и Микаэля Левинаса (1999 – 2005), в это же время прошел курс композиции в IRCAM.

⁸ «Ars subtilior» (лат. «утонченное искусство») — музыкальный стиль, сложившийся в период между Средневековьем и Ренессансом (конец XIV века), отличается изысканностью форм нотации, усложненным ритмом и гармонией.

⁹ Марк-Андре Дальбави (Marc-André Dalbavie, р. 1961) — французский композитор эльзасского происхождения, представитель «спектралистского» направления; окончил Парижскую консерваторию у Мишеля Филиппо (композиция), Тристана Мюроя (музыкальная информатика) и Пьера Булеза (дирижирование). Участвовал в работе IRCAM, был стипендиатом Немецкой службы академических обменов (Deutscher Akademischer Austauschdienst, DAAD) в Берлине и Французской академии в Риме (1990-е); приглашенный композитор оркестров Кливленда, Миннесоты и Парижа (2000-е).

эту тему остается монография Джонатана Голдмана «Музыкальный язык Пьера Булеза» [2].

И. С.: Булез имел существенное влияние во Франции и на Западе на протяжении сорока лет: с конца Второй мировой войны до конца своей жизни. Несмотря на все политические перемены, его талант композитора и дирижера, его исключительно активная общественная деятельность, позволявшая ему всегда оставаться самой влиятельной фигурой в музыкальном мире и, шире, в мире французской культуры, его талант организатора, сумевшего осуществить свои замыслы, определяют его исключительную роль в музыке второй половины XX века. И существенные события музыкальной жизни Франции — такие как создание исследовательского института IRCAM, ансамбля «Intercontemporain», центра «Cité de la musique» с новыми консерваторией (CNSM) и филармонией (Philharmonie de Paris), а также концертным залом и «Музеем музыки» (Musée de la musique), и даже создание новой оперы (Opéra de la Bastille) — немислимы без личного участия и влияния Булеза. Он сумел обновить концертную жизнь и подготовить заинтересованную публику для восприятия музыки XX века.

В начале существования IRCAM и ансамбля «Intercontemporain» такой публики во Франции практически не было. Зато своим увлечением централизованной властью — Булеза даже называли «Людовик XIV французской музыки», а его IRCAM — «Стэнфорд-на-Сене» (Stanford sur Seine), — он сознательно сужал или прямо мешал творческой деятельности некоторых композиторов и организаторов фестивалей, в том числе довольно известных. С другой стороны, многие композиторы смогли овладеть новыми технологиями и осуществить в IRCAM свои творческие проекты.

По прошествии некоторого времени после смерти Булеза мы можем объективно оценить и принять всё положительное, что он сделал. Таких личностей в мире западной академической музыки пока что нет. В России это, может быть, Валерий Гергиев, который имеет некоторое влияние на международную концертную жизнь; но он не композитор и, конечно, не может быть авторитетом для молодых, ищущих авторов. То есть, на смену Булезу никто не пришел. Времена другие: пришла власть обезличенного и всеильного неолиберального рынка, в котором для новаторской музыки практически нет места. К сожалению, ей нет места нигде, кроме как в неофициальных, так сказать, «маргинальных» кругах.

4. Кто они, новые «лидеры»?

И. С.: Их нет. Или, может быть, это я их не вижу. На Западе властвует индивидуализм в решении всех вопросов творчества и борьбы за исполнения. Значение государственных учреждений (радио, филармоний, оперных театров, фестивалей) значительно меньше, чем в 1950 – 1980-е, так как у них значительно меньше финансовых возможностей. Совсем небольшой бюджет, выделяемый «на культуру», предназначается популярной сфере, которая привлекает больше публики. На серьезную музыку, то есть музыку в русле классики, новейшую музыку, с использованием электроники или нет, выделяется все меньше средств. Оркестры, ансамбли, фестивали, радиопередачи либо закрываются, либо их деятельность значительно сужается. Отдельные меценаты поддерживают колоссальные шоу или выставки, привлекающие широкую публику, и они в принципе не заинтересованы в том, чтобы поддерживать искания современных композиторов, которые не привлекают «массы» своим творчеством. Таким образом, сферы влияния современной музыки, возможности воспитания и развития эстетических вкусов людей ограничиваются колоссально. Мы ведь предпочитаем и любим то, что нам привычно: чем чаще мы видим или слышим что-то, тем быстрее к этому возникает предпочтение. Вездесущий закон рынка в ультралиберальном мире приводит к господству массовой, общедоступной поп-культуры.

Л. А.: Хороших композиторов хватает: Кайя Саариахо, Вольфганг Рим¹⁰, Георг Фридрих Хаас¹¹, Тосио Хосокава¹², Паскаль Дюсапен¹³, Владимир Тарнопольский¹⁴, Ребекка Сондерс¹⁵, Франческо Филидеи, не говоря уже о все еще активных мэтрах «старой гвардии» (Нёргор¹⁶, Бёртуисл¹⁷, Райман¹⁸, Губайдулина¹⁹, Пярт²⁰... всех не перечислить; более коммерческих «неоромантиков» и прочих «популистов» оставляю «за скобками»). Но никто из них не стал и никогда не станет лидером в том смысле, в котором им был Булез, — даже все еще бодрый Лахенман: этому не способствует дух времени.

Т. Ц.: Новые лидеры? В них очевиден спад «героического духа» Дармштадтской школы, и вряд ли это можно оценить как негативную тенденцию. Авангардный «запал» уступает место более взвешенному подходу, без посягательств на «универсальное лидерство». Возникает желание идти навстречу слушателю — появился даже термин «филармонический стиль» в отношении таких авторов, как Саариахо и Дальбави. Некоторые авангардисты «старой закалки» — Лахенман (р. 1935), Бёртуисл (р. 1934), Куртаг (р. 1926) — еще живы, и они видят в этом «конформизм». Но давайте спросим себя: обязательно ли музыкальное искусство *должно* быть «остро» авангардным?

Одним из «действующих лидеров» я бы назвала Манкопфа²¹ — автора идеи «второго модернизма»: он утверждает, что модернизм не изжил себя, а продолжал

¹⁰ Вольфганг Михаэль Рим (Wolfgang Michael Rihm, р. 1952) — немецкий композитор, музыковед и эссеист, почетный доктор Свободного университета Берлина, профессор композиции в Институте современной музыки и медиа Высшей школы музыки Карлсруэ; среди учеников — Ребекка Сондерс, Йорг Видман, Мартон Иллеш, Викинтас Балтакас, Борис Иоффе, Антон Сафронов, Зейнеп Гедизлиоглу и другие. — *Прим. ред.*

¹¹ Георг Фридрих Хаас (Georg Friedrich Haas, р. 1953) — австрийский композитор, один из представителей спектральной музыки. — *Прим. ред.*

¹² Тосио Хосокава (細川俊夫 [Hosokawa Toshio], р. 1955) — японский композитор, педагог, с 2012 года — постоянный приглашенный профессор Елизаветинского музыкального университета (Хиросима) и Музыкального колледжа в Кунитати (Токио), основная идея творчества — соединение авангардного музыкального языка с элементами, отсылающими к традиционному японскому искусству. — *Прим. ред.*

¹³ Паскаль Дюсапен (Pascal Dusapin, р. 1955) — французский композитор, ученик О. Мессяна, Я. Ксенакиса, Ф. Донатони; своим творчеством разрабатывает микротоновую технику. — *Прим. ред.*

¹⁴ Владимир Григорьевич Тарнопольский (р. 1955) — российский композитор, один из инициаторов создания Ассоциации современной музыки (АСМ-2), ансамбля солистов «Студия новой музыки», Международного фестиваля современной музыки «Московский форум», а также Научно-творческого центра современной музыки и Кафедры современной музыки Московской консерватории; с 1992 года ведет класс сочинения в Московской консерватории (с 2001 года — профессор). — *Прим. ред.*

¹⁵ Ребекка Сондерс (Rebecca Saunders, р. 1967) — английский композитор, работающая преимущественно в Берлине; среди основных идей творчества — попытка придать музыке материальные характеристики, ассоциировать музыку со скульптурой. — *Прим. ред.*

¹⁶ Пер Нёргор (Per Nørgård, р. 1932) — один из крупнейших датских композиторов современности, музыкальный писатель, изобретатель оригинального метода сочинения на основе собственного числового алгоритма. — *Прим. ред.*

¹⁷ Харрисон Пол Бёртуистл (также Бёртуисл; Harrison Paul Birtwistle; р. 1934) — английский композитор; почетный доктор музыки ряда английских университетов, почетный член Королевской академии художеств и Американской академии искусств и литературы. — *Прим. ред.*

¹⁸ Ариберт Райман (Aribert Reimann, р. 1936, Берлин) — немецкий композитор, пианист и музыковед; работает преимущественно в различных жанрах вокальной музыки (от миниатюр до оперы). — *Прим. ред.*

¹⁹ София Асгатовна Губайдулина (р. 1931) — советский и российский композитор, с 1991 года работающая в Германии, Заслуженный деятель искусств РСФСР, обладательница почетных званий ряда высших учебных заведений в различных странах; в 2011 году при ее участии организован фестиваль современной музыки «Конкордия». — *Прим. ред.*

²⁰ Арво Пярт (Arvo Pärt; р. 1935) — советский и эстонский композитор, с 1980 года эмигрировал за рубеж, с 2010 работает в Эстонии; начав свое творчество как авангардист, стал ярким представителем направления «новая простота»; в 2010 – 2018 годах был самым исполняемым современным композитором в мире, став вторым только в 2019 году. — *Прим. ред.*

²¹ Клаус-Штеффен Манкопф (Claus-Steffen Mahnkopf, р. 1962) — немецкий композитор, философ и редактор; изучал теорию музыки и композицию в Музыкальной академии Фрайбурга у Брайана Фёрнихоу, Клауса Хубера и Эммануэла Нуниша (до 1992 года), одновременно изучал в университете музыковедение,

существовать наряду с постмодернистскими тенденциями. В издаваемой под его руководством серии книг он устанавливает критерии постмодернизма и нового модернизма: всё, что касалось постмодерна, оказалось, по мнению Манкопфа, очень кратковременным и неустойчивым.

Но и за пределами постмодерна остается немало музыки, не отвечающей этим критериям. Манкопф называет таких современных музыкантов, как Марк-Андре Дальбави, Ричард Барретт²², Пьерлуиджи Биллоне²³, Хая Черновин²⁴, Зебастьян Кларен²⁵, Фрэнклин Кокс²⁶, Клаус-Штеффен Манкопф, Энно Поппе²⁷, Вольфрам Шуриг²⁸ и других. Всех этих композиторов объединяют схожие идеи. В чем же они состоят?

Музыка сочиняется на базе некоей концепции, сочетающей в себе внешние и внутренние связи, а не как нечто экспериментальное с неопределенным результатом. Материал конструируется как автономный, при этом его новизна принципиально не важна: выбором материала управляет концепция. Иначе говоря: в отличие от постмодернизма, материал здесь не является случайным. Композиторы поколения «второго модернизма» критически относятся к современной культуре: они готовы развивать свой стиль, но не собираются следовать моде. Поскольку современная культура — это культура постмодернизма, постольку искусство «второго модернизма» находится к ней в оппозиции.

5. *На чем сосредоточены интересы современных композиторов в плане образно-содержательной сферы?*

Л. А.: На самом разном. Коротко на этот вопрос не ответить.

Т. Ц.: Она очень размыта. Основное требование — соответствовать потребностям композитора. Можно отметить стремление к экфразису (переводу одного произведения искусства в другое²⁹): например, Магнус Линдберг³⁰ сочинил *музыкальную* пьесу под названием «Скульптура». И этот список можно продолжать.

социологию и философию (у Юргена Хабермаса). Манкопф — один из основателей Общества музыки и эстетики во Фрайбурге (Gesellschaft für Musik und Ästhetik, с 1995 года), член редколлегии журнала Общества, преподавал теорию музыки, консультировал оперные театры. Автор многих эссе в музыкально-богословских журналах.

²² Ричард Барретт (Richard Barrett, р. 1959) — английский (валлийский) композитор; окончил Лондонский университет; широко использует компьютерные программы собственной разработки.

²³ Пьерлуиджи Биллоне (Pierluigi Billone, р. 1960) — итальянский композитор, ученик Сальваторе Шаррино и Хельмута Лахенмана; преподавал в Университете Граца и в Венской консерватории; в настоящее время живёт в Вене.

²⁴ Хая Черновин (Chaya Czernowin, р. 1957) — израильский композитор и педагог, училась у Брайана Фёрнихоу, преподавала на курсах в Дармштадте и в Токио (в 1990-е годы), профессор композиции Калифорнийского (1996 – 2006) и Венского университетов (с 2006 года), руководит Международной летней академией молодых композиторов в Штутгарте (с 2003 года).

²⁵ Зебастьян Кларен (Sebastian Claren, р. 1965) — немецкий композитор, учился в Гейдельберге, Берлине и Фрайбурге, защитил докторскую диссертацию о творчестве Мортгона Фелдмана, лауреат Премии имени Бориса Блахера (2002).

²⁶ Фрэнклин Кокс (Franklin Cox, р. 1961) — американский композитор и виолончелист, учился у Брайана Фёрнихоу, адъюнкт-профессор Университета имени братьев Райт штата Огайо (с 2020 года)..

²⁷ Энно Поппе (Enno Poppe, р. 1969) — немецкий композитор, дирижер и музыковед; учился в Берлинской высшей школе музыки, а также в Центре искусств и медиатехнологий в Карлсруэ; руководит берлинским ансамблем современной музыки «Mosaik» (с 1998 года), преподает в Высшей школе музыки имени Эйслера в Берлине.

²⁸ Вольфрам Шуриг (Wolfram Schurig, р. 1967) — австрийский композитор и музыковед, изучал композицию в Цюрихском и Штутгартском университетах; соредатор серии английских публикаций «Новая музыка и эстетика в XXI веке» в издательстве «Wolke Verlag» (вместе с Франклином Коксом и Клаусом-Штеффеном Манкопфом). Приглашённый профессор композиции в Университетах Лейпцига и Граца.

²⁹ В исходном значении под экфразисом (или экфрасисом; от др.-греч. ἐκφρασις — «рассказ, описание, изложение») понимается описание в литературном тексте какого-либо произведения

И. С.: Все темы возможны: древняя мифология, исторические сюжеты, литературные произведения, изобразительное искусство прошлого и настоящего всех стран мира, проблемы современной жизни. Информационных границ нет: все слои культуры могут быть толчком или основой творческих исканий современных композиторов. Начиная со второй половины прошлого века наблюдается бóльший интерес к наукам (информатика, математика, физика, астрофизика, акустика, биология, психология, когнитивная психология...). Науки начали играть ту роль, которую играла литература для композиторов позапрошлого века.

6. Как изменился музыкальный материал?

Л. А.: Ясно, что он существенно расширился и продолжает расширяться. Уже Кейдж (а еще раньше Варез и Айвз) наглядно показали, что музыку можно изготовить из чего угодно. Так или иначе, и в наше время сохраняет свою силу удивительно меткое высказывание незабвенной Т. В. Чередниченко, которое я, пользуясь случаем, хотел бы сейчас напомнить: «Прежде чем раскрыться слуху как смысл и конструкция, произведение должно „звучать“: удивляюще внятно свидетельствовать собственную художественную подлинность. <...> Как хорошая живопись сразу же заставляет на себя смотреть и тем самым убеждает в своей достоверности, так настоящее музыкальное произведение с первого мгновения открывает слуху глубокую ненеприятность слушания, состояние, которое слух переживает как впервые открывшуюся значительность. <...> Качество, определяемое словом „звучит“, можно аналитически зафиксировать, но предсказать и повторить его нельзя. Оно каждый раз другое» [1, 57].

Автор этого высказывания дает понять, что «качество, определяемое словом „звучит“» — объективная реальность, а не вопрос нашего личного вкуса; и я не могу с этим не согласиться. Действительно, чтобы слушание не превращалось в напрасную трату времени, музыка должна «звучать». Только это имеет значение — как бы ни менялся музыкальный материал.

И. С.: Музыкальный материал изменился коренным образом с появлением конкретной и электронной музыки, то есть с конца 1940-х годов. Все звуковые явления — от «синусоидального звука» до «белого шума» — используются в современной музыкальной практике, то же касается и музыки для акустических инструментов. Развитие акустики и информатики, а также современные возможности звукового анализа и синтеза привели к использованию всей палитры звуков в музыке.

Т. Ц.: Материал не слишком изменился с тех пор, как Лахенман существенно расширил «репертуар» звучащих феноменов. В ход идет всё: от шумов и скрипов до *suono ordinario*³¹. Также можно отметить возвращение пристального интереса к микрохроматике — например, у Г. Ф. Хааса.

7. Как изменилось понятие «новая музыка» в XXI веке?

Л. А.: Об этом пока рано говорить. Считается, что XX век был беспрецедентно «разношерстным» в смысле многообразия стилей. Тем не менее, принадлежность музыки двадцатому столетию распознается с первых же нот почти любого произведения, сочиненного между 1910 и 2000 годами, вне зависимости от стиля; в этом отношении «новая» (читай: «авангардная») музыка представляет свое время с теми же основаниями,

изобразительного искусства или архитектуры; ныне понятие интерпретируется также в широком смысле — как воспроизведение одного вида искусства средствами другого. — *Прим. ред.*

³⁰ Магнус Густав Адольф Линдберг (Magnus Gustaf Adolf Lindberg, р. 1958) — финский композитор и пианист шведского происхождения; учился у Эйноухани Раутаваары (Хельсинки), Франко Донатони (Сиена), Брайана Фёрнихоу (Дармштадт) и Хельмута Лахенмана (Штутгарт); профессор Королевской консерватории Швеции (с 1996 года) и Академии имени Сибелиуса в Финляндии (с 2003 года).

³¹ Итал. «обычный звук». — *Прим. ред.*

что и «махровый» соцреализм. Не исключено, что лет через сто музыку нынешнего века тоже будет легко отличить на слух от музыки века прошлого. Поживем — увидим.

Т. Ц.: Я думаю, что тут возникло сильное желание противопоставить «старое» и «новое». Нынешний этап характеризуется, скорее, «охранительными» тенденциями, поэтому трактовка понятия «новая музыка» близка к «современной музыке», причем поколенчески, а не концептуально.

И. С.: В 1950-е годы «новой музыкой» был сериализм, то есть музыка авангарда послевоенного времени, а также конкретная и электронная музыка, которая сочинялась в студиях Парижа, Кёльна и Милана. Приблизительно до 1980-х годов было много концертов, фестивалей, международных встреч и программ современной музыки. В последние десятилетия, в связи с мировой глобализацией культуры, понятие «новая музыка» стало синонимом универсального направления развлекательной поп-музыки, которая пользуется современными технологиями как в их электронной версии, так и в киномузыке. В обществе, целью которого является максимальная прибыль за минимальное время, а не развитие человеческих ценностей, композиторской музыке в русле традиций классицизма, романтизма и XX века уделяется очень мало внимания, очень мало средств и совсем ограниченное место в социальной жизни. Таким образом, понятие «новая музыка» переместилось на чисто развлекательную поп-музыку, которая превратилась в драгоценный товар на мировом рынке. К сожалению, велика опасность того, что со временем академической музыке в мире финансового капитала будет уделяться всё меньше и меньше внимания и средств.

Литература

1. *Чердиченко Т. В.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с. (Библиотека журнала «Неприкосновенный запас»).
2. *Goldman J.* The musical language of Pierre Boulez: writings and compositions / Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 2011. xxii, 244 p.
3. *Vermeulen T., Akker R. van den.* Notes on metamodernism // The Journal of Aesthetics & Culture. 2010. Vol. 2. Iss. 1. Article: 5677. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v2i0.5677> (дата обращения: 09.10.2020).