

Екатерина Олеговна Купровская

denissova-bruggeman@wanadoo.fr

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

Рафаэль Сендо

cendo75@hotmail.com

композитор, директор и соучредитель
композиторских курсов “Université
d’Altitude”

Ekaterina O. Kouprovskaja, Ph.D.

denissova-bruggeman@wanadoo.fr

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

Raphaël Cendo

cendo75@hotmail.com

Composer, Director and Co-founder of the
Composition Courses “Université
d’Altitude”

«Представлять то время, в котором живу»

Аннотация

В интервью с Е. О. Купровской французский композитор Рафаэль Сендо рассказывает о своих творческих поисках и устремлениях, о роли текста и его трактовке в своих сочинениях, об отказе от рациональных принципов композиции и о специфике своих творческих методов. Рафаэль Сендо комментирует преобразования, произошедшие в его творчестве за последние 10 лет, в частности изменения в концепции «музыки перенасыщения» и ее новые формы.

Ключевые слова

Рафаэль Сендо, современная музыка Франции, французские композиторы XX – XXI веков, *musique saturée*, гармония, тембр, оркестровка

“To Represent the Time of Today”

Abstract

In the interview with E. O. Kuprovskaya, the French composer Raphaël Cendo talks about his creative searches and aspirations, about the role of the text and its interpretation in his compositions, about the rejection of rational principles of composition and about the specifics of his creative methods. Raphaël Cendo comments on the transformations that have taken place in his work over the past 10 years, in particular, changes in the concept of “saturation music” and its new forms.

Keywords

Raphaël Cendo, contemporary music of France, French composers of the 20th – 21st centuries, *musique saturée*, harmony, timbre, orchestration

Творчество Рафаэля Сендо (р. 1975) является самым ярким образцом «музыки перенасыщения», или сатурации — течения, возникшего во французской музыке в середине 2000-х годов. В 2003 году он закончил Парижскую консерваторию; в 2005–2006 годах прошел курс музыкальной информатики в IRCAM; учился у Аллена Госсена (Allain Gaussin), Брайана Фернихоу (Brian Ferneyhough), Фаусто Ромителли (Fausto Romitelli) и Филиппа Манури (Philippe Manoury); в 2008 году преподавал композицию в Нантере близ Парижа; играл на клавишных в рок-группе «Génération Chaos»; в 2009–2011 годах в качестве лауреата Римской премии жил на Вилле Медичи в Риме, в 2020 году стал призером «Золотого льва» на Венецианской биеннале; в настоящее время живет и работает в Берлине.

Екатерина Купровская: Рафаэль, одно из твоих последних значительных сочинений — это «Denkklänge» (2017) для большого оркестра¹. Какова его идея?

Рафаэль Сендо: Немецкое название говорит само за себя: оно означает «мыслить звуки», или «думать звуками». До этого я давно не писал для большого оркестра², и мне хотелось создать что-то «чистое», отличное от того, что я делал раньше, когда опирался на тексты или конкретные образы. В «Denkklänge» я хотел показать, что могу обойтись без какой-либо «программы», найти динамизм в чистом звуке, ведь сам по себе звук — это уже мысль. В нем может быть заложена и политическая, и метафизическая мощь. Что же касается конструкции, то я внедрил в нее несколько форм или, скорее, жанров, которые сталкиваются в ней: что-то идет от концерта, что-то — от струнного квартета. Также очень важна роль голоса; его присутствие напоминает о моих предыдущих сочинениях для голоса и оркестра. Желание столкнуть различные формы, заставить их сосуществовать отражает мою идею создавать в каждом сочинении отдельный мир, в котором бы уместилось все, что возможно.

Е. К.: На какие принципы ты опирался в трактовке большого оркестра?

Р. С.: Все сочинения других композиторов (за исключением Лакенмана), которые я слушал в последнее время, несмотря на их безусловные качества, подыгрывают «игре» оркестра (*jouent le jeu de l'orchestre*). Я имею в виду, что они апеллируют к одному единственному типу звука: это глобализирующий, вагнеровский либо малеровский звук.

В «Denkklänge» я продолжил работу над моей концепцией построения формы как чередования множества «ситуаций»³. Это позволяет мне переходить от макроскопической формы к микроскопической, то есть от монументальной оркестровой массы к минимальному звучанию. Я очень широко использовал *divisi* и *pizzicati*. В то же время я никогда не мыслю термином «оркестровка».

Е. К.: Он кажется тебе вышедшим из моды, принадлежащим к эпохе, когда композиторы сочиняли сначала для фортепиано, а затем оркестровали?

Р. С.: Да, именно так. Я также стараюсь избегать сегодняшней манеры оркестровки: чистенькой, аккуратной — типа игры смычком на античных тарелочках. Те композиторы, которые прибегают к таким эффектам, это наследники Дебюсси; они «оркеструют звук». Дебюсси делал так же: смешивал два тембра, чтобы получить третий. Хотя он был гениален, он мыслит в терминах «оркестровки». А меня интересует не оркестровка, а управление энергиями. Так, в «Denkklänge» мне пришлось добиваться равновесия между энергиями различного веса. Признаюсь, это было непросто.

¹ Прослушать произведение можно по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=wIzjb76undM>.

² Композитор не писал для большого оркестра с 2004 года, когда было создано сочинение под названием «Rage in the heaven city» («Ярость в небесном городе»). — Прим. Е. К.

³ Под «ситуацией» (фр. *situation*) Сендо подразумевает некую звуковую единицу или звуковой блок, в котором тематическое зерно, тембр, манера звукоизвлечения и т. п. составляют единое неразрывное целое. «Ситуация» может быть как предельно короткой (около 3 секунд), так и протяженной — вплоть до одной минуты. Впервые концепция «ситуаций» была реализована в «Corps» («Тело») для фортепиано и ансамбля (2015) и впоследствии постоянно разрабатывалась. — Прим. Е. К.

Е. К.: Что касается оркестровых звучностей, я заметила в этой пьесе много нового по сравнению с твоими предыдущими сочинениями. В ней много пассажей, где звук граничит с тишиной, есть и генеральные паузы. Кроме того, из оркестра зачастую выделяются группы солистов, что как раз и позволяет избежать глобализирующей звуковой массы. Есть ли какой-то принцип, алгоритм, согласно которому были организованы эти моменты и переходы между ними?

Р. С.: Нет, это сделано абсолютно свободно. Если мне приходится подчиняться какому-либо структурирующему принципу, я теряю ощущение энергии. Я предпочитаю решать прямо перед сочинением, в тот же день, что произойдет с музыкой, которую я непосредственно сейчас создаю. Новым для меня является теперь то, что мне стали необходимы моменты тишины, разрыва, причем в больших количествах. Они выполняют роль кульминаций, а также посылают импульсы в развитие музыкального дискурса. Но вообще я люблю менять атмосферу, без какого-либо рационального объяснения.

Е. К.: В эволюции твоего творчества прослеживается тенденция к постепенному отказу от всего искусственного, от «артефакта», в пользу «натурального». Одно из проявлений этой тенденции я вижу в том, что ты все больше включаешь в свои сочинения голос, а от электроники все больше отстраняешься. В твоих первых сочинениях голос был как бы «запрятан» в инструмент — например, в «Masse-Métal»⁴. А сейчас он все больше «выходит наружу» и занимает свое «законное» место — в партиях вокалистов, а не инструменталистов. В то же время принцип его использования остается прежним: он заключается в том, чтобы звук голоса максимально сливался с инструментами, создавая сложные тембровые микстуры. Что ты сегодня можешь сказать о включении голоса в твою музыку, в частности в «Delocazione» («Дислокация») для двух квартетов — струнного и вокального⁵?

Р. С.: «Delocazione» — это важное для меня сочинение. Я считаю его своим третьим струнным квартетом, текст придает ему очень драматичный оттенок. Над текстом я много работал⁶. Голос трактован не как традиционный вокал — не потому, что я его не люблю, а потому, что я пока не знаю, как с ним работать. Мне кажется, один из редких композиторов, которому удалась работа с голосом — это Фаусто Ромителли в его «Каталоге металлов»⁷. В моей работе над «Delocazione» трудность заключалась в том, чтобы создать тембровый сплав между струнным и вокальным квартетом.

Е. К.: Не считаешь ли ты, что струнный квартет ограничен в тембровом отношении?

Р. С.: Так думают многие композиторы, но на самом деле у квартета очень большие возможности, тем более что здесь я его соединил с вокалистами. Музыкальная материя тут достаточно сложная, наполненная бесконечным количеством пауз. Для меня это ново, но я решил, что должен это принять. Эта пьеса — поистине пароксизм пауз. Не уверен, что когда-нибудь снова такое сделаю.

Я также продолжил в этом сочинении опыты со смычком «геро» (guero⁸). Металлическая намотка в нем поднимается выше, что позволяет получить еще более

⁴ Это название может быть переведено как «Масса-металл».

⁵ Ознакомиться с записью произведения можно по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=mNAhELi7ILc&t=1935s>

⁶ Использованы тексты Жоржа Диди-Юбермана (Georges Didi-Huberman — французский философ, р. 1953), Клаудио Пармеджани (Claudio Parmiggiani — итальянский скульптор-концептуалист, р. 1943), Клода Руайе-Журну (Claude Royet-Journoud — французский поэт, р. 1941) и австрийского поэта-модерниста Райнера Марии Рильке (Rainer Maria Rilke, 1875–1926).

⁷ Фаусто Ромителли (Fausto Romitelli, 1963–2004) — итальянский композитор. «An Index of Metals» (в русских источниках фигурирует как «Индекс металлов», 2003) — мультимедийная опера для сопрано, инструментального ансамбля, видео и электроники.

⁸ Смычок «гуеро» (вероятно, от наименования фортепианной пьесы Х. Лахенмана, в которой имитируется звучание гуиро. — *Прим. ред.*) был изобретен в 2013 году музыкантами квартета «Тапа» для исполнения Второго квартета Сендо «Substances» («Субстанции»). На древке сделаны нарезки, благодаря которым звук при игре древком насыщается еще большим количеством различных «грязных» призвуков.

металлический характер звучания, даже если разница с обычным смычком на слух практически не слышна.

Е. К.: Ты создаешь каждое сочинение в хронологической последовательности — то есть от начала до конца — или бывает так, что ты переставляешь, меняешь местами его отдельные части?

Р. С.: Я всегда пишу в хронологическом порядке. Однако звуковая идея, звуковой результат, который я хочу получить в конце, рождается в моем сознании с самого начала. И все, что я пишу от начала произведения, служит тому, чтобы прийти к этому конкретному результату.

Е. К.: Ты все еще отказываешься от применения каких-либо алгоритмов в процессе композиции?

Р. С.: Да, у меня не хватает на это терпения. Я люблю работать естественным образом, напрямую с сырым материалом. В этом смысле я приверженец «экологического» подхода к музыке!

Е. К.: Мне хотелось бы обратиться к вопросу о роли текста в твоей музыке, поскольку от сочинения к сочинению она явно претерпевает эволюцию. «Введение в преисподнюю»⁹ на текст Апокалипсиса (2009) — твой единственный опус для солирующего голоса; к тому же он «дублируется» солирующим контрабасом, преследующим его как тень. Литературная программа в этом случае определена очень ясно. В «Регистр Света»¹⁰ ты включаешь большой хор; он играет роль и комментатора, и иллюстратора событий, а зачастую — сливается с оркестром. В следующем сочинении — «Delocazione» — в использовании голоса происходят значительные перемены: он теряет одно из своих важнейших свойств — вокальность, «оперность». Вокальные партии максимально приближаются к инструментальным — как по своим функциям, так и по звучанию. Слова и слоги имеют скорее фонетическую, чем лингвистическую ценность.

Р. С.: Хочу напомнить, что уже Пьер Булез говорил, относительно своего «Молотка без мастера», что в вокальных сочинениях слова чаще всего не слышны. Поэтому я считаю, что если невозможно сделать так, чтобы слушатель понимал текст, лучше тогда со словами поразвлечься. В то же время я люблю задерживаться на некоторых словах, подчеркивать их, делать читаемыми, слышимыми и опираться на них как на «вспышки» при организации музыкального дискурса. Текст также привносит риск слишком фигурального восприятия музыки, и я предпочитаю этого избегать. Тем не менее текст для меня всегда чрезвычайно важен.

Е. К.: Каковы твои художественные устремления на сегодняшний день? До сих пор ли ты увлечен концепцией сатурации?

Р. С.: Да, я продолжаю ее развивать, хотя, может быть, теперь это не так заметно. Я гораздо меньше прибегаю к сложным звучностям и экстремальной динамике. Может быть, я просто старею, но мне хочется заняться более тонкой проработкой того, что я делал в течение последних 15 лет, а с другой стороны, обратиться к тем вещам, от которых я раньше отказывался, таким как чистые звуки или мелодическое использование голоса. Я также задаюсь вопросами гармонии — не в классическом смысле, конечно, а в «спектральном», так сказать: как мыслить гармонию сегодня, как ее развивать и т. д. Но моя самая главная проблема на сегодня — это форма.

Е. К.: Какие способы трактовки формы ты собираешься применять? Будешь ли использовать числовые прогрессии или другие подобные приемы?

Р. С.: Нет, я в них не нуждаюсь. Хочу уточнить, что под «формой» я понимаю организацию материала во времени. Важно разобраться, каким образом «вдохнуть» время в форму. Я еще не совсем понял, какие термины здесь лучше применять, как нужно все это

⁹ «Introduction aux ténèbres» (букв. «Введение во тьму», 2009) — произведение для контрабаса, баса и электроники. — *Прим. ред.*

¹⁰ «Registre des Lumières» (2013) для вокального ансамбля, инструментального ансамбля и live-электроники. — *Прим. ред.*

сформулировать. Эти вопросы начали интересовать меня в период создания «Тела» («Corps», 2015) и «Руха» («Rokh», 2012). Сейчас я продолжаю двигаться в этом направлении. И я рад сознавать, что здесь меня ждет большое поле деятельности, ведь раньше меня не покидало ощущение, что мне не хватает пространства, и мне приходилось повторяться.

Сатурация остается той областью, в которой мне хочется развиваться, так как я чувствую себя в этой эстетике, как в своей стихии, — в человеческом, поэтическом и метафизическом плане. Важнейший вопрос для меня сейчас — как эволюционировать дальше в этом русле? Как выйти на новый уровень?

Е. К.: Какой тебе представляется тематика твоих будущих сочинений? Ты намереваешься и дальше придерживаться сюжетов, связанных с историей, философией, социологией?

Р. С.: Да, без сомнения. Меня интересуют любые гуманистические темы.

Е. К.: В начале твоего творческого пути ты много писал для электроники: «Scratch data» («Нацарапанные данные»¹¹, 2002), «Décombres» («Обломки», 2006), «Octa» (2007), «Refontes» («Переплавка», 2008), «Charge» («Груз», 2009), «Introduction aux ténèbres» (2009), «Foris» (2012), «Registre des Lumières» (2013). Но постепенно электронике уделяется все меньше места в твоей музыке — в пользу натуральной акустики, а также голоса. Резюмируя, можно сказать, что технология и предлагаемые ею искусственные эффекты все больше отходят на задний план, оставляя место для чего-то «органического». В последних твоих сочинениях электроники нет вообще.

Р. С.: Я никогда этого сам не замечал, но это наблюдение абсолютно точное. Мне кажется, что в плане электроники я зашел в некий тупик. Правда, она до сих пор меня интересует, хотя и совсем по другим причинам. Когда я переехал в Германию, я увидел, что там с электроникой обращаются совсем по-другому, чем во Франции, где в основном все следуют IRCAM'овским моделям. В Германии композиторы скорее идут по стопам Штокхаузена, но с гораздо меньшим мастерством. Так что это также не может служить мне примером.

Во Франции в области электроники музыканты обладают высоким уровнем мастерства. Однако у них принято почти тотальное использование системы реального времени (live electronic). Мне кажется, это совершенно устарело. Кроме того, очень много клише. Мало кто способен создать интересный музыкальный материал; среди таковых — Филипп Манури и Ян Мареш¹².

Сегодня мы не можем и не должны использовать систему реального времени. Электроника переживает кризис; возможно, что как музыкальное выражение она останется формой XX века. Если только мы не найдем для нее лучшего применения, лучшей модели существования.

Е. К.: Тем не менее, все больше композиторов работает в этой области.

Р. С.: Да, но они все делают одно и то же. Уже давно в ней не было никакой эволюции — нет сочинений, сравнимых с «Гимнами» (1967) Штокхаузена или «Диаморфозами» (1957) Ксенакиса.

Вот почему в настоящее время¹³ я работаю в IRCAM над новым проектом. Мне хочется снова окунуться в эту сферу и найти новый импульс для электроники. И, скорее всего, я не буду прибегать к системе реального времени. Мне хотелось бы найти что-то радикально новое, при этом возвратиться немного назад — к акустическим инструментам

¹¹ Английское устойчивое словосочетание «scratch data» также можно перевести как «черновые данные», однако более близким к замыслу сочинения, вероятно, может быть словосочетание «данные скретча», поскольку в произведении обыгрываются звучания, которые напоминают этот популярный эффект, применяемый диджеями в клубной музыке (скрип от резкого сдвига виниловой пластинки относительно иглы звукоснимателя). — *Прим. ред.*

¹² Ян Мареш (Yan Maresz, р. 1966) — французский композитор и педагог родом из Монако, ученик Т. Мюроя, лауреат Римской премии и многих конкурсов, обладатель множества наград.

¹³ Лето 2018 года.

и к истокам электроники. Изучить приемы, использовавшиеся в начале электронной эры в музыке, и создать что-то новое на этой основе. Я намереваюсь уделить этому немало времени¹⁴.

Меня также очень увлекает идея «ремесленника» звуков. Мы немного потеряли это понятие композитора, который сам управляет своими звуками — из-за того, что в IRCAM композитор всегда работает в паре с программистом. А ведь те звуки, которые мы сегодня извлекаем из традиционных акустических инструментов, бросают вызов электронике!

Е. К.: Какова твоя позиция как художника, на сегодняшний день?

Р. С.: Я считаю, что своей музыкой должен представлять то время, в котором живу (je me dois de représenter le temps d'aujourd'hui).

Париж, 29 июня 2018 года.

¹⁴ Первым результатом этой работы, по-видимому, стала «Берлинская токката» («Berlin Toccata», 2019) для струнного квартета, клавишных и live-электроники. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=cKTo06Qp8g0>.