

КАЗУС

VITA
NOVA

ВЛАДИ-
МИРА
МАРТЫ-
НОВА

Владимир Иванович Мартынов

Казус Vita Nova

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=63739821

Владимир Мартынов. Казус Vita Nova: Классика-XXI; Москва; 2020

ISBN 9785898175054

Аннотация

Разгром в прессе оперы Владимира Мартынова «Vita Nova» подготовил на редкость благоприятную почву для философской полемики о месте музыки в современном культурном контексте.

Композитор ставит под прицел современную музыкальную ситуацию в целом, показывая, что в пространстве культуры потребления не действуют законы эпохи произведений и их творцов. Между тем как академические музыканты продолжают создавать полную иллюзию жизни там, «где жизнь невозможна по определению», а вездесущие журналисты, гордо называющие себя «экспертами», оказываются неспособными дешифровать скрытые в рецензируемых творениях культурные коды и воспринимать очевидное – неизбежность наступления новой жизни.

Музыка, по Мартынову, есть самоисследование. Исчерпанность эстетики авторства и музыкальных форматов прошлого приводит его к мысли о создании принципиально новой дисциплины – музыкальной автоархеологии, т. е. археологии своего «Я» через музыку и археологии музыки через свое «Я».

Содержание

Казус Vita Nova	5
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Владимир Мартынов

Казус Vita Nova

Дизайн обложки:

А. Васин

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

© Мартынов В. И., 2010

© Издательский дом «Классика-XXI», 2010



Казус Vita Nova

Мама девятилетнему сыну:

– Джон, зачем ты корчишь рожи бульдогу?

– Мама, он первый начал.

Из рубрики «Иностранный юмор» 60-х годов

1

Я еще застал то время, когда слово «композитор» звучало почти так же гордо, как, по мысли Горького, должно было бы звучать слово «человек». Это было время, когда на великосветских раутах к Стравинскому выстраивались очереди из премьер-министров, князей, финансовых воротил и прочих сильных мира сего, для того чтобы чокнуться с ним бокалом шампанского; когда где-то на окраинах Москвы в малогабаритных квартирах доктора физико-математических наук после очередной порции прочтения самиздатских «хроник», затаив дыхание, слушали запись Восьмой или Четвертой симфонии Шостаковича; и когда дирижер Константин Иванов, зайдя поздно вечером к соседу за спичками, мог сказать: «У меня огромное счастье: Эшпай написал новую симфонию».

В то время название книги Онеггера «Я – композитор»

звучало вполне жизнеутверждающе и еще не ассоциировалось с ситуацией хармсовского композитора из «Четырех иллюстраций того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного», а потому произносить слова «я композитор» было достаточно просто, и даже более того: как сказал бы булгаковский Иешуа, произносить их было легко и приятно. Однако в 1970-е годы эта легкость и эта приятность стали понемногу улетучиваться, и в словах «я композитор» все более и более явственно начали прослушиваться хармсовские обертоны. Дальше дело пошло еще хуже, и уже в конце 1980-х годов Володя Тарнопольский рассказывал мне, как, оказавшись однажды в каком-то пансионате на отдыхе, он постеснялся сознаться в том, что является композитором, и представился своему соседу по столу физиком. По закону падающего бутерброда этот сосед оказался именно физиком, который страшно обрадовался тому, что сидит за одним столом с коллегой, и тут же принялся расспрашивать Тарнопольского о знакомых физиках и о каких-то статьях в научных журналах. В результате Володя перестал ходить на завтраки, обеды и ужины, начал прятаться от этого физика на прогулках и вообще испытывать целый ряд связанных с этим неудобств. Правда, со временем Тарнопольский, по всей видимости, забыл об этой истории, поскольку в 1990-е годы он стал не только одним из самых успешных композиторов своего поколения, но и получил место заведующего кафедрой композиции Московской консерватории – то есть начал не

только сам бесстрашно произносить слова «я композитор», но еще и учить этому других.

То, что бремя обучения подрастающего поколения композиторскому ремеслу – то есть бремя обучения произнесению слов «я композитор», выпадает ныне на долю того, кто в свое время постеснялся произнести эти слова и притворился физиком, представляется мне крайне симптоматичным. Более того, мне кажется, что вся эта история может претендовать на статус притчи, продолжающей притчу о смерти композитора из уже упоминавшихся выше «Четырех иллюстраций» Хармса. Это продолжение может выглядеть примерно следующим образом: смерть композитора оказывается всего лишь клинической смертью – композитор попадает в реанимацию, где его возвращают к жизни, но в результате перенесенной травмы он теряет способность воспринимать окружающую действительность и отныне может слышать только себя самого. В такой потере чувствительности заключается большое преимущество, ведь теперь композитор может, не боясь никого, беспрепятственно повторять слова «я композитор», ибо даже если в ответ на эти слова и прозвучит роковая реплика Вани Рублева «А по-моему, ты говно!», то композитор ее просто не услышит.

У этой постхармсовской ситуации есть еще один аспект. Ведь дело заключается не только в том, что композитор уже неспособен услышать слов Вани Рублева, но и в том, что мы живем в таком мире, в котором слова композитора «я ком-

позитор», даже если это будет истошный вопль, практически уже не могут быть услышаны. Я могу привести массу подтверждений тому, но ограничусь лишь одним примером. Так, читая курс по музыкальной антропологии на философском факультете МГУ, я каждый год задаю студентам один и тот же вопрос: я прошу их назвать фамилию хотя бы одного современного композитора. И за все годы своего преподавания я так и не получил ответа. Конечно же, нельзя отрицать, что композиторы еще существуют, то есть существуют люди, на разные лады произносящие слова «я композитор», но невозможно также не замечать и того, что об их существовании уже мало кто догадывается. Таким образом, суть пост-хармсовской ситуации заключается в том, что, хотя композитор и произносит слова «я композитор», Ване Рублеву становится настолько «наплевать на это», что он даже не считает нужным отвечать на слова композитора своей сакраментальной репликой. Конечно же, такое положение вещей выглядит крайне обидно, и, наверное, именно потому композиторы стараются всячески не замечать сложившейся ситуации. Однако мне кажется, эта ситуация далеко не предел того, что может произойти с высказыванием «я композитор» в нашем мире. Я думаю, что лет эдак через пятьдесят-шестьдесят подобное утверждение у подавляющего большинства людей сможет вызвать только одну реакцию, а именно вопрос: «А что это такое?» И самое интересное будет заключаться в том, что тогда на данный вопрос вряд ли уже сможет

кто-то сразу ответить. Вернее, на этот вопрос можно будет ответить только с помощью словарей и специальных справочников.

2

Премьера оперы В. Мартынова «Vita Nova»/«Новая жизнь» по одноименному сочинению Данте Алигьери (концертное исполнение коллективом Мариинского театра, дирижер А. Петренко) в буклете Пасхального фестиваля «без преувеличений» была названа «ключевым (!) событием в современной академической музыке». Если воспринять эти слова всерьез, то судьбу последней можно только оплакивать. Очередной opus posth композитора представляет собой невообразимую мешанину стилей и языков. Уже самое начало сочинения – сопоставление русской церковной псалмодии (именно в таком духе выдержана речитация главного героя, Данте) и хора на латинском языке – дает представление о стилевом «разбросе». Дальше – больше: хорошие сопоставления, намекающие на многохорные композиции Возрождения, нисходящие хроматические ходы в партии Любви – почти цитата из мадригального стиля Джезуальдо ди Веноза, и тут же вагнеровско-листовские томительные нарастания с извечным мотивом опевания и бесконечными секвенциями, усиленными бесконечными же имитациями и контрапунктами à la Чайковский. Сюда же приме-

ишается жанр «Страстей», вполне определенно проявляющийся в диспозиции целого: повествовательные речитативы героя, перемежаемые хоровыми, сольными и ансамблевыми фрагментами. Прибавьте еще элементы минималистской техники на абсолютно не свойственном, даже противоположном для нее материале: неожиданные «застревания» на остигательно повторяемых фигурах, как будто вдруг заело пластинку, – и вы получите представление об этом поистине вавилонском музыкальном столпотворении...

3

Говорить о том, что дом есть не столько сам дом, сколько люди, живущие в этом доме, значит, говорить избитую банальность. Не меньшей банальностью было бы говорить и о том, что дом – это та атмосфера, которая царит в нем, или те ситуации, которые возникают в связи с его обитателями. Однако в случае нашего композиторского дома на улице Огарева все это перестает быть банальным, ибо сам наш дом есть порождение совершенно особой и неповторимой ситуации, сложившейся в середине – второй половине 1950-х годов. Это было время разоблачения культа личности Сталина и время Ива Монтана, время Фестиваля молодежи и студентов и Первого конкурса имени Чайковского, время триумфа Ван Клиберна и не столь заметного, но не менее значимого приезда Глена Гульда, время первого искусственного

спутника и время американской выставки в Сокольниках, – словом, это было наполненное, радостное и открытое время, которое не могли до конца омрачить ни венгерские события 1956 года, ни хрущевские гонения на церковь. Может быть, это был полдень советской эпохи, после которого дело все более и более заметно стало клониться к вечеру, а потом уже и к закату. И наш дом, возникший в самый полдень и переживший полноту полдня, естественным образом постепенно клонился к своему закату, разделяя судьбу советской эпохи.

Это было счастливое время и для моих родителей – время зрелости и время собирания плодов. Именно здесь, в квартире на Огарева, в 1950–1960-е годы папа писал свои лучшие книги о Бартоке, Дебюсси, Равеле и Прокофьеве, а мама внедряла в школу свои учебники по пению, заодно ведя мужественную и неравную борьбу с одиозной и идиотической программой Кабалевского, основанной на идее «трех китов» (песня, танец, марш). Именно здесь, в этой квартире, постоянно собирались друзья и знакомые – композиторы Гавриил Попов и Николай Богданов-Березовский, главный психиатр Кремля Евгений Шмидт и хранитель Ленинской библиотеки Марк Клевенский, поэт-переводчик и знаток современного искусства Алексей Машистов и один из тогдашних ведущих хоровых дирижеров Владислав Соколов. Поскольку мои родители часто ездили за границу, у них образовалось множество тамошних друзей, которые также бывали у нас. Мне особенно запомнились посещения тогдашнего

моего кумира Луиджи Ноно (правда, это было уже в 1960-е годы), руководителя знаменитой «Бодрой смены» Бончо Бочева, пианиста Чезаре Волобрего, ряд других встреч и разговоров. Все они оказали на меня сильное влияние. И, конечно же, особенно интенсивное общение происходило у меня с моими родственниками – кузенами-художниками Алимовыми, просвещавшими меня в области абстрактной живописи и Новой парижской школы, которой они тогда особенно увлекались, с моей любимой тетей – старой «вхутемасовкой» тетей Наташей, и ее мужем архитектором – строителем крематориев Александром Алимовым. Все эти посиделки и застолья сопровождались весьма свободными разговорами, и у меня никогда не было никаких иллюзий по поводу советской действительности. Положение усугублялось тем, что одной из наших родственниц была Мария Ангарская – дочь знаменитого революционера и советского деятеля, в свое время продававшего эрмитажного Тициана и Ван Эйка и гордившегося этим. Она бросалась под машину Берии, желая узнать судьбу репрессированного отца, и потому точно знала, в каком государстве мы живем. Однако неверно думать, что все разговоры вращались только вокруг этой темы. Здесь были фантастические рассказы Шмидта о том, как он лечил имама Йемена и как он присутствовал при публичном отрубании голов, родительские воспоминания об их альпинистских похождениях, – и, конечно же, бесконечные дискуссии об искусстве. Когда Алексей Машистов – дядя Алеша – хо-

тел похвалить что-либо, он говорил: «Ну, это – квадрат». Тогда я еще не понимал, что эти слова, слышанные мною с детства, относятся к «Черному квадрату» Малевича. Когда же я по-настоящему стал интересоваться искусством и понял, кто такой Малевич, я по-новому оценил уровень и умственную направленность того круга друзей и знакомых, которые собирались в нашей квартире на Огарева.

Наш композиторский дом, куда мы въехали в 1955 году, был, очевидно, одним из последних настоящих сталинских домов, ибо уже наступила эпоха борьбы с архитектурными излишествами, эпоха «хрущоб», и следующий кооперативный композиторский дом, построенный на Студенческой улице, был уже типичным хрущевским домом без излишеств. По правде говоря, и наш дом не отличался большим количеством этих самых излишеств, но широкие полукруглые окна на втором этаже и профилированные карнизы над окнами седьмого этажа придавали ему некую помпезность, которой начисто были лишены унылые хрущевские строения. В моих глазах наш дом являлся младшим и меньшим братом сталинских высоток; и хотя он, конечно же, не мог соперничать с их грандиозностью и роскошностью, все же в нем был определенный шик. Много-много позже судьба свела меня с одним из архитекторов нашего дома – с Николаем Васильевичем Матвеевым, который больше известен как знаменитый регент церкви Всех скорбящих радости на Ордынке и руководитель регентской школы при Московской

духовной академии, где я преподавал в 1980–1990-е годы, но тогда, в 1950-е, он подвизался на ниве архитектуры. Так, по прихоти судьбы, я какое-то время работал под началом человека, в свое время принявшего непосредственное участие в проектировании моего дома, являющегося ближайшей и непосредственной средой моего обитания, и может быть, это позволяет говорить о том, что в какой-то степени Николай Васильевич запланировал мое пребывание в Духовной академии.

4

Впрочем, смысловую девальвацию слов «я композитор», так же как и дискредитацию самой фигуры композитора, отнюдь не следует воспринимать в каких-то мрачных эсхатологически-апокалиптических тонах. В поступательном ходе истории неизбежно должны возникать и исчезать различные виды человеческой деятельности, различные профессии, и в этих исчезновениях совершенно необязательно следует усматривать признаки конца света. Так, на моих глазах исчезло сразу несколько традиционных занятий, успешно практиковавшихся во время моего детства. Я хорошо помню уличных точильщиков ножей, располагавшихся прямо под окнами нашей квартиры на Новослободской улице, и их восхитительные станки с ножным приводом и с ослепительным снопом искр, вылетающим из-под ножа, соприкасающегося

со стремительно вращающимся точильным камнем. Я помню старьевщиков, бродивших по дворам с корзиной за спиной, и помню, как няня пугала меня, что если я буду плохо вести себя, то она сдаст меня старьевщику и он посадит меня в свою страшную корзину. И, конечно же, в более поздние времена, я помню нотных переписчиков в производственном комбинате Музфонда или в Оркестре кинематографии, которые расписывали мои партитуры на оркестровые партии черной тушью невыносимо красивым почерком. Сейчас всего этого давно уже нет, но можно ли рассматривать исчезновение уличных точильщиков, старьевщиков и переписчиков нот как признаки надвигающегося апокалипсиса?

Наверное, для того, чтобы картина была более объективной, мне следует упомянуть не только о тех видах человеческой деятельности, которые исчезли на моих глазах, но также и о тех, которые прекратили свое существование на глазах моих родителей и на глазах родителей моих родителей. Может быть, самым характерным примером в этом смысле будет фигура извозчика, увековеченная монументальными строками Заболоцкого:

Сидит извозчик, как на троне,
Из ваты сделана броня,
И борода, как на иконе,
Лежит, монетами звеня.

В этих строках заключена такая прочность и такая тор-

жественность, что начинает казаться, будто извозчик будет вечно восседать на своем троне, невзирая на неумолимый ход истории. Но вот появился двигатель внутреннего сгорания, и от монументальности извозчика не осталось и следа. Даже мои папа с мамой нечасто вспоминали об извозчиках в своих рассказах об их детстве и юности. А вот моя бабушка вспоминала и о гораздо более экзотической профессии – о профессии фурманщика, или фонарщика, то есть о людях, обязанность которых заключалась в ежевечернем зажигании уличных фонарей и ежеутреннем их тушении. В этом, безусловно, было что-то романтическое. Можно сказать, что фурманщик нес людям свет, подобно тому как композитор несет людям музыку. Однако с введением электричества необходимость в фурманщике отпала, ибо теперь уличные фонари стали зажигаться и гаснуть сами собой, подчиняясь повороту рубильника на центральном пульте управления. И если в наши дни вдруг и прозвучит слово «фурманщик», то оно не сможет вызвать никакой иной реакции, кроме вопроса «А что это такое?», – и вполне возможно, что забвение фигуры фурманщика кем-то может восприниматься в самых мрачных, эсхатологических тонах.

Вообще, между фигурой фурманщика и фигурой композитора есть много общего. Подобно тому, как каждый вечер фурманщик идет по улице, зажигая фонарь за фонарем, так и композитор, бредя по своему жизненному пути, пишет произведение за произведением, симфонию за симфонией

или сонату за сонатой, и подобно тому, как у всех окружающих, включая самого фурманщика, может сложиться твердое и вполне законное убеждение в том, что если он не будет зажигать фонари, то на улицах не будет света и все погрузится во тьму, так и в композиторской среде существует стойкое убеждение в том, что если композитор не будет писать свои произведения, то музыки просто не будет. Однако если вспомнить, что ни музыка великих культур прошлого, ни музыка традиционных культур настоящего не знает фигуры композитора, а также что композитору нет места ни в фольклоре, ни в богослужебно-певческих системах и что в таких современных музыкальных практиках, как джаз, рок или клубная музыка, роль композитора сведена к минимуму, – то можно прийти к выводу, что музыка может сама воспроизводить себя и без посредства фигуры композитора, точно так же, как городские улицы могут быть залиты светом по ночам без каких-либо усилий со стороны фурманщика. Таким образом, подобно тому, как разговор о конце времени фурманщиков совершенно необязательно должен подразумевать разговор о конце эпохи уличного освещения, так и разговор о конце времени композиторов вовсе не означает наступления конца музыки.

Здесь крайне уместно вспомнить о хитроумном рондо Гийома де Машо «Мой конец – мое начало», ибо вполне возможно, что конец времени композиторов есть не что иное, как начало некоей новой некомпозиторской эпохи истории

музыки. Если согласиться с определением композитора, согласно которому композитор – это человек, производящий музыку путем написания нотных текстов, то конец времени композиторов можно будет интерпретировать как выскальзывание музыки из-под власти нотного текста или как получение доступа к реализации тех возможностей музыки, которые до поры до времени блокировались необходимостью написания этого самого нотного текста. В аннотации к первому исполнению «Ночи в Галиции», состоявшемуся в 1996 году, я писал: «Настает время, в котором уже не будет места композиторам. По прихоти этих властолюбивых и сластолюбивых тиранов свободный поток музыки был превращен в хитроумную ирригационную систему запруд, водохранилищ, резервуаров и фонтанов. Долгое время музыка разделяла печальную судьбу всей природы, поработаемой и уничтожаемой человеком, ибо сочинять музыку с помощью нотного текста в конечном итоге столь же противоестественно, как покорять природу. Земной шар уже почти что выгорел от подвигов покорителей природы и композиторов». Если отвлечься от нарочито заостренного полемического пафоса этих строк, то под их общей смысловой направленностью я готов подписаться и сейчас. Ведь если действительно музыка есть свободно льющийся поток, то, может быть, самое правильное, что мы можем сделать, это, не замутняя его своими мыслями и чувствами, просто погрузиться в него, стараясь не нарушить его изначальной чистоты. Весь вопрос заключа-

ется в том, насколько такое погружение возможно для нас — людей, во многом находящихся еще во власти композиторской парадигмы.

В данной связи мне вспоминается старинная гравюра, репродукцию которой я впервые увидел в семилетнем возрасте в своей любимой книге «Солнце и его семья» и которая с тех самых пор не перестает волновать меня. На этой гравюре изображен монах, которому удалось добраться до конца света, просунуть голову сквозь небесную твердь и увидеть зубчатые колеса, а также прочие диковинные агрегаты, приводящие в движение небесные сферы солнца, луны и звезд. Подпись под гравюрой так и гласила: «Монах, добравшийся до края света». Теперь я сам себе напоминаю этого монаха, с той лишь разницей, что если монах на гравюре добрался до конца света собственными ногами по собственной воле, то я, независимо от своих усилий и даже, может быть, вопреки своим желаниям, волею судеб не просто очутился на стыке двух исторических эпох, но оказался при этом к тому же еще и перерезанным границей, эти эпохи разделяющей. Моя голова и правая рука находятся в посткомпозиторском пространстве, в то время как левая рука и все туловище — в пространстве композиторском, и потому порою я даже не знаю, где я и кто я. Иногда я думаю, что я уже не композитор, хотя все еще являюсь композитором, а иногда мне кажется, что я все еще композитор, хотя уже давно, наверное, не являюсь полноценным композитором. Подобная раздво-

енность и зыбкость совершенно не содействует ни взаимопониманию, ни комфорту в моих взаимоотношениях с коллегами-композиторами, однако в этом нет ничего ни апокалиптического, ни эсхатологического. Апокалиптические и эсхатологические настроения могли бы возникнуть только в том случае, если бы я упорно держался за свое композиторское начало и, невзирая ни на что, повторял: «Я композитор, я композитор...» Но что-что, а это мне, кажется, слава Богу, не грозит, ибо мне все же удалось просунуть голову в другие пространства и увидеть зубчатые колеса, приводящие в движение нашу музыкальную жизнь.

5

Лондонский филармонический оркестр под управлением Владимира Юровского трудился не покладая рук на премьере потрясающе бездарной оперы-оратории Владимира Мартынова в Фестивал-холле. Несусветная чушь? Полный бред? Зловонная куча мусора? Мой критический словарь отступает под напором непосильной задачи – описать «Vita Nova», оперу-ораторию поразительной унылости, банальности и амбициозности...

Но тут возникает вопрос: а смог бы этот монах со старинной гравюры, в случае своего возвращения в наш мир (если бы таковое вообще могло иметь место), рассказать о том, что он видел? Можно ли рассказать на языке нашего мира о том, что находится за пределами мира? Если попробовать перетранспонировать этот вопрос в пространство нашей музыкальной тематики, то он будет выглядеть примерно следующим образом: а можно ли рассказать композиторам и всем тем, кто живет в мире композиторской музыки – я имею в виду исполнителей, критиков, издателей и просто слушателей, – можно ли рассказать им о том, что их музыкальный мир конечен и что за его пределами существуют иные музыкальные миры, управляемые совершенно иными законами и обладающие совершенно иными возможностями? На примере моего личного опыта можно утверждать, что это невозможно. Во всяком случае, всякий раз мои попытки заговорить об этом натыкались на стену отчуждения и полного непонимания со стороны композиторов. Помню, как на каком-то фестивале Канчели упорно доказывал мне, что композиторы были всегда и что любая фольклорная мелодия имеет своего автора, но все дело заключается в том, что «мы его не знаем и не помним». Что говорить о композиторах, если даже мой ближайший друг и собеседник Вале-

рий Афанасьев путает бесконечность мелодических комбинаций, описанных в «занимательных» книгах Перельмана, с бесконечностью возможностей композиторского творчества. Из известных мне академических музыкантов наиболее близок к пониманию этой проблемы, наверное, Валентин Сильвестров, обронивший в нашем разговоре где-то в середине 1970-х годов фразу: «Сочинение музыки в наше время есть гальванизация трупа», но и он в силу врожденной и еще в большей степени в силу культивированной им склонности к гениальности отдается процессу композиции с такой самозабвенностью, что, если бы не его действительно замечательные результаты, это мало отличает его от прочих композиторов, ибо как для них, так и для него понятие музыки начинает сводиться к пространству композиторской музыки.

Но если разговор заходит о музыке композиторской и о музыке некомпозиторской, то неизбежно возникает вопрос: а что такое музыка вообще? или: что есть музыка? Недавно Валерий Афанасьев выпустил книгу, озаглавленную «Что такое музыка?», и это заглавие сразу же повергло меня в пучину ностальгических переживаний, заставив остро почувствовать, как изменился мир со времени моего детства. Действительно, если сейчас гораздо уместнее задаваться вопросом «Кто убил классическую музыку?» или «Что нам делать с музыкой после того, как она перестала быть искусством?», то во времена моего обучения в музыкальной школе, то есть в 1950-е годы прошлого века, вопрос «Что такое музыка?»

звучал вполне естественно, и на него можно было получить вполне вразумительный ответ, ибо тогда музыка представляла собой несравненно более монолитное и компактное явление, чем сейчас. В те благословенные времена под музыкой подразумевалось то, что начинается с Баха и кончается Прокофьевым и Шостаковичем. Ни о какой «старинной» или «добаховской» музыке, кроме «Кукушки» Дакена или «Гавота» Рамо, так же как и ни о какой «современной» музыке, связанной с именами Шёнберга, Вареза и тем более с именами Штокхаузена или Ксенакиса, и речи не шло – ничего такого для нас тогда просто не существовало. Если же говорить о том, что существовало, то существовало единое пространство классической музыки, причем Прокофьев и Шостакович воспринимались как «современные классики», то есть как те же самые «старые классики», только живущие в наши дни. Так что в ответ на вопрос «Что такое музыка?» можно было сыграть одно или несколько классических произведений и сказать: «Вот это и есть музыка». Если же кто-либо, не удовлетворяясь подобным ответом, желал бы ознакомиться с этим предметом подробнее, то такому человеку следовало предложить погрузиться в чтение музыкально-теоретических и музыкально-исторических текстов, в которых классическая музыка репрезентировала себя на вербальном уровне. Эта сумма знаний о классической музыке именовалась почти что забытым в наше время словом «музыковедение», а носители этого знания именовались му-

зыковедами. Музыковеды-теоретики исследовали звуковой материал, из которого строятся музыкальные формы, и анализировали сами эти формы, разбирая их на составляющие элементы, а музыковеды-историки изучали историю становления этих форм и копались в биографиях их создателей. Изучение теории и истории музыки наряду с постоянным прослушиванием и исполнением классических произведений давало полный и исчерпывающий ответ на вопрос «Что такое музыка?».

Это положение начало постепенно меняться ко времени моего окончания музыкальной школы и поступления в училище. Здесь совпало сразу несколько событий личной и общественно-музыкальной жизни. Все началось с того, что благодаря папе мне досталась подборка, состоящая из почти что трех десятков пластинок «Archiv production», содержащих записи музыки XI–XVII веков от григорианики и Перотина Великого до Бибера и Шмельцера. Ничего подобного ни у кого в Москве тогда не было, и это даровало мне совершенно уникальный по тем временам слуховой опыт общения с готической, ренессансной и барочной музыкой. Вскоре и у нас стали продаваться пластинки с записями Ванды Ландовской, Киркпатрика, Муцлингера, Ружичковой и других исполнителей музыки XVI–XVII веков. Примерно в это же время состоялись концерты американского ансамбля старинной музыки под управлением Ноа Гринберга и первые концерты Волконского с его «Мадригалом». То-

гда же моими «настольными» нотами стали три тома Гийома де Машо, собрание ренессансной музыки Анри Экспера, хрестоматии Иванова-Борецкого и Шеринга, тома «Musica Britannica» с Данстейблом и Джоном Буллем, гармонические переченя которого наряду с хроматизмами Джезуальдо и параллельными квинтами Перотина воспринимались мной как ниспровержение теоретико-композиторских основ классической музыки. Импульс ниспровержения этих основ исходил для меня и с другой стороны – со стороны Стравинского, Бартока, Хиндемита и Айвза, с музыкой которых я начал активно знакомиться, в результате чего фигуры Прокофьева и Шостаковича переместились в моем сознании на второй или даже на третий план. Если Прокофьев и Шостакович воспринимались мной как «современные классики», то есть как композиторы, находящиеся в пространстве классической музыки, то Барток, Айвз и в особенности Стравинский представлялись мне создателями принципиально иной, «новой», или «современной», музыки, строящейся на принципах, отличных от классических принципов. Таким образом, единое пространство музыки распалось для меня на три самостоятельных пространства: на «старинную», «классическую» и «современную» музыку, в результате чего отвечать на вопрос «Что такое музыка?» стало гораздо труднее. Во всяком случае, ответ на этот вопрос оказалось необходимо предварять другим вопросом: «А какая музыка имеется в виду – старинная, классическая или современная?»

Однако для меня дело не ограничилось распадом единого музыкального пространства только на старинную, классическую и современную музыку, ибо с поступлением в училище передо мной все явственнее и явственнее стало материализоваться пространство джаза. Сам я не владел навыками джазовой импровизации, но некоторые из моих новых друзей так преуспевали в этом, что принимали участие в джем-сейшенах с такими джазовыми корифеями, как Лукьянов, Пищиков, Козлов, Громин, Марков или Чижик. В то время в Москве было несколько джазовых кафе – «Молодежное», «Синяя птица» и «Ритм», где еженедельно происходили джазовые сборища, на которых можно было непосредственно соприкоснуться с практикой джазового музицирования. Но, конечно же, они не могли сравниться с тем впечатлением, которое производили записи Питерсона, Колтрейна или Монка. Как бы то ни было, но соприкосновение с джазом еще более усложняло ответ на вопрос «Что такое музыка?», ибо некогда единое музыкальное пространство становилось еще более многосложным и многомерным. Причем в отличие от старинной, классической и современной музыки джаз представлял собой нетекстовую и некомпозиторскую музыкальную практику, в силу чего применять к нему методы описания и анализа, принятые в теоретико-исторических музыкальных дисциплинах, становилось достаточно проблематично.

В ситуации, в которой для ответа на вопрос «Что такое

музыка?» ресурсов теории и истории музыки становится явно недостаточно, не остается ничего другого, как пытаться обратиться к иным областям знания и к иным дисциплинам. Если теория и история музыки занимаются изучением музыкальных форм самих по себе, то эта новая область знания должна была бы заняться изучением форм существования музыкальных форм. Формы существования музыкальных форм есть не что иное, как социально-бытовые формы жизни и поведения, которые определяют природу музыкальных форм, и поэтому эта новая область знания или новая дисциплина есть не что иное, как музыкальная социология. И поэтому, наверное, совершенно не случайно именно в это время появился фундаментальный труд Теодора Адорно «Введение в социологию музыки», превративший музыкальную социологию из прикладной статистической дисциплины в одну из основополагающих областей знания о музыке, без учета которой ответить на вопрос «Что такое музыка?» стало практически невозможно.

Следующий этап дробления некогда единого музыкального пространства совпал для меня с моим поступлением в консерваторию в 1965 году, ибо именно с этого момента антагонизм между старинной, классической и современной музыкой стал переживаться мной все острее и острее. В это время я начал активно изучать партитуры Веберна, но что, наверное, еще важнее – в это время я начал активно соприкасаться с музыкой композиторов «второго авангарда»,

то есть с музыкой Штокхаузена, Булеза, Ксенакиса, Берио, Лигети, Кагеля и Кейджа. Если музыка Стравинского, Шёнберга, Бартока и Айвза воспринималась мной как продолжение и развитие – пусть порою радикальное и парадоксальное – классической музыки, то музыка второго авангарда – не иначе как полное отрицание и ниспровержение всех классических норм, особенно это можно было отнести к Штокхаузену, Кагелю и Кейджу. Более того, вопрос можно было поставить и более жестко: если одно считается музыкой, то тогда другое таковой уже как бы и перестает являться. Во всяком случае, я сам неоднократно слышал от наиболее авторитетных и именитых исполнителей классической музыки – Нейгауза, Ойстраха, Зака, Флиера: «Это не музыка» – по поводу какого-нибудь опуса Кагеля или Штокхаузена.

В 1970-е годы, когда музыкальный мир буквально захлестнула волна аутентического исполнительства, на гребне которой засверкали имена Кёйкена, Хогвуда, Саваля, Арнонкура и других блестящих дирижеров и инструменталистов, не менее драматические взаимоотношения начали складываться и у классической музыки с музыкой старинной. На наш круг и на меня лично открытие аутентики произвело, наверное, такое же шоковое впечатление, какое в начале прошлого века могло произвести открытие русской иконы. Подобно тому, как под снятыми слоями многовековой копоти и грязи открылись первозданные, радостные и праздничные краски иконы, так, освободившись от жирного

академического вибрато и вагнеро-малеровской помпезности, барочная музыка открыла свою изначальную упругую, четко артикулированную природу. Казалось, что в аутентике музыка являет сама себя, а все остальное представляет собой лишь досадные позднейшие напластования. Да и сама аутентика вела себя достаточно агрессивно: сначала она вывела из-под юрисдикции и, соответственно, из компетенции академической классики всего Баха и всю барочную музыку, практически запретив неаутентическим исполнителям появляться на этой территории, а затем начала простираť свои претензии и на Моцарта, и на Бетховена, и на Шуберта. Продолжая двигаться в этом направлении, можно было подумать, что и Малер играет теперь как-то не совсем аутентично, подтверждением чего могли послужить части симфоний Малера, переложенные Шёнбергом для камерного состава. Как бы то ни было, но претензии эти заходили так далеко, что иногда начинало казаться, будто классическая музыка – это всего лишь некая позднейшая иллюзия, возникшая в результате отступлений от принципов аутентики.

Однако напряженности, возникающие между барочной, классической и современной музыкой, оказались лишь детским лепетом в сравнении с рок-революцией, разразившейся в середине 1960-х годов прошлого века. Я не буду сейчас много распространяться по поводу этой революции и ее последствий, скажу только, что «Битлз», «Роллинг Стоунз», Джимми Хендрикс и Роберт Фрипп не только изменили ли-

цо мира (с чем невозможно спорить), но и оказали значительное влияние на статус и месторасположение музыки в культурном пространстве мира. Ошибаются те завсегдатаи концертов в филармонических залах, которые полагают, что рок-концерт, проходящий по соседству на стотысячном стадионе или в многотысячном дворце спорта, не оказывает никакого влияния ни на природу классической музыки, ни на них самих даже в том случае, если о рок-музыке они ничего и знать не хотят. Рок-музыка – это одно из наиболее фундаментальных музыкальных явлений XX века, как бы кто к этому ни относился.

Но лично для меня живое соприкосновение с фольклором явилось не менее, а может быть, даже и более значимым, чем откровение рок-музыки. Первая же моя фольклорная экспедиция, в которой я оказался в 1968 году, как и первая моя встреча с Ефимом Тарасовичем Сапелкиным изменили не только мое отношение к музыке, но изменили саму мою жизнь. Но сейчас я не буду останавливаться на этом личном моменте, а отмечу лишь, что расширение общемузыкального пространства в результате открытия рок-музыки и фольклора просто не могло не изменить природу самой музыки, и теперь отвечать на вопрос «Что такое музыка?» стало еще труднее; и даже привлечение методов музыкальной социологии здесь помочь уже не могло.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.