

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

ТЕКСТЫ О МУЗЫКЕ

1995 — 2009



Zagny Edition 2009

Text 003.1-ru

© 2009 Sergei Zagny

ТЕКСТЫ О МУЗЫКЕ

1995 — 2009

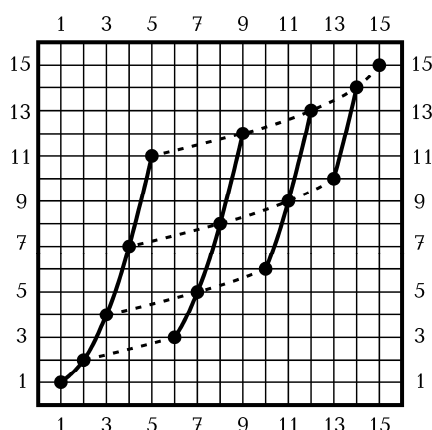
СОДЕРЖАНИЕ

Пьеса № 4.....	2
Пьесы № 4, 4а, получасовые версии	4
Почему русские композиторы оглядываются в прошлое?.....	5
Пьеса № 5.....	9
Об исполнении Пьесы № 5.....	12
Соната.....	13
Гимны и Реквием	14
Симфония (вторая часть триптиха «Три текста»)	15
Главная тема.....	16
Brick	17
Formula 1	19
Путешествия во времени и пространстве	20
Инфляция Европы	23
Соната, восстановленная по фрагментам, порядок которых утерян	24
Voces organales	25
Новогодняя музыка.....	27
625 (для Андрея Монастырского).....	29
Музыка Сфер (Сумасшедший Звездочёт Юниус фон Ганцен)	32
Музыка Сфер, выступление на конференции «Новое сакральное пространство»	34
Шести- и пятиконечные магические звёзды (трактат).....	37
«Новый минимализм Старого света».....	38
Рецензия на книгу Татьяны Чередниченко «Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи»	39
Объективная музыка и субъективный опыт	43
Моя объективная музыка.....	45
Metamusica — 5:55, выступление на конференции, посвящённой Джону Кейджу.....	46
Метамузыка	48
Великий певец великого изобилия (к столетию Арама Хачатуряна)	51
Фрагменты из балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского	52
Новые формы коммуникации против концерта, выступление на конференции «Миф. Музыка. Обряд»	53
Евгений Онегин	54
Клавирная музыка И.С.Баха, вступительное слово перед концертом 8 апреля 2004	55
Письмо в Гёте-институт.....	56
Вступительное слово перед выступлением на фестивале памяти Николая Дмитриева	57
«Звёзды»	58
Слова и мухи: к проблеме соотношения звука, слова и изображения в современном кинематографе	61
Бочка (акция КД спустя 21 год).....	64
Концерт памяти Валерия Белунцова 24 марта 2007 года	66
Тональность и общество.....	67
Да Пригов.....	71
О чём музыка (из журнальной полемики).....	72
Ещё раз об уникальном опыте	76
Мистерия поневоле	78
Benedictus — Osanna	80
Об авторстве	82

ПЬЕСА № 4¹

Пьеса № 4, (фортепиано) (1990), записана как 10 одноголосных фраз по 15 нот в каждой. Фразы разделены паузами. Каждая последующая получается из предыдущей путем перестановки нот по правилу:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	2	4	7	11	3	5	8	12	6	9	13	10	14	15



Полный ряд перестановок:

1:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
2:	1	2	4	7	11	3	5	8	12	6	9	13	10	14	15
3:	1	2	7	5	9	4	11	8	13	3	12	10	6	14	15
4:	1	2	5	11	12	7	9	8	10	4	13	6	3	14	15
5:	1	2	11	9	13	5	12	8	6	7	10	3	4	14	15
6:	1	2	9	12	10	11	13	8	3	5	6	4	7	14	15
7:	1	2	12	13	6	9	10	8	4	11	3	7	5	14	15
8:	1	2	13	10	3	12	6	8	7	9	4	5	11	14	15
9:	1	2	10	6	4	13	3	8	5	12	7	11	9	14	15
10:	1	2	6	3	7	10	4	8	11	13	5	9	12	14	15
11:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

Пьеса может длиться, в принципе, сколь угодно долго. Вероятнее всего, фразы вначале нужно играть в том порядке, как они записаны (возвращаясь после 10-й к 1-й). Затем — в произвольном порядке, варьируя длительности и заменяя ноты паузами.

Звук может постепенно уступать место тишине. При этом на небольших временных отрезках количество тишины то возрастает, то убывает, благодаря чему Пьеса может иметь вид медленно затухающих волн разного масштаба.

Первоначальная структура постепенно размывается, из её элементов складывается новое. Если исполнитель внимателен, чуток и должным образом настроен, то всё это происходит как

¹ Первоначальный вариант этого текста был написан для перформанса, который состоялся 14 апреля 1995 года в Выставочном зале «На Каширке», Москва, в рамках проекта Владимира Опары «Время Струкций». Перформанс длился ровно 8 часов, с 11:00 до 19:00.

бы «естественным образом», подобно процессам в физическом мире или в сознании. Пьеса дает возможность наблюдать и переживать эти «естественные превращения».

Когда какая-нибудь музыка звучит внутри нас, фрагменты повторяются, меняются местами, прослаиваются паузами и т.д. Обычно такие вещи не осознаются.

Пьеса № 4 начинается как «внешняя музыка», но после ряда метаморфоз она может звучать почти как «музыка внутреннего слуха».

Пьесу можно понимать как объект сосредоточенного внимания, и слушая, наблюдать, как она постепенно переходит в сознание, и уже нет необходимости непрерывно поддерживать её звучание внешними средствами.

Пьесу можно понимать как звуковую среду, а ее восприятие — как опыт существования в ней.

Предполагается, что Пьеса будет исполняться 8 часов. Это первое исполнение Пьесы в течение столь длительного времени. Пьесу можно слушать целиком, удобно расположившись в пространстве. Но можно также осторожно входить и выходить во время исполнения, можно слушать лишь отдельные фрагменты — каждый из них можно воспринимать как самостоятельное целое.

Апрель 1995

ПЬЕСЫ № 4, 4а получасовые версии

Звучание Пьес № 4 и 4а определяется двумя уровнями или планами. Первый уровень — «твёрдая» основа, т.е. собственно партитура. Второй уровень — её реализация в звуке. Дело в том, что звучать может совсем не то, что мы видим в нотах. Тут возможна такая аналогия. Партитура — это парк, ясно спланированный и симметричный, а исполнение — это прогулка по парку, к симметрии парка имеющая лишь косвенное отношение. Траектория прогулки, как правило, не планируется заранее. Прогуливающийся может в любой момент остановиться, свернуть на другую тропинку, повернуть обратно и т.д. Таким образом, второй уровень заложен в партитуре как *возможность* — фактически, он создаётся исполнителем и через исполнителя.

Исполнитель должен стремиться к тому, чтобы внимательно отслеживать свои импульсы и желания по отношению к пьесе достоверно выражать их — в тех рамках, которые определяются пьесой. «Ценность» и «достоверность» исполнения, по-видимому, прямо зависят от того, с какой точностью исполнитель отслеживает и реализует (посредством игры) свои внутренние состояния, в какой степени он правдив и искренен перед самим собой.

* * *

Получасовые записи Пьес № 4 и 4а (в формате MIDI) были сделаны соответственно 18 июня 1994 года и 7 сентября 1993 года. В августе 2001 года они были отредактированы.

Позднее на основе этих записей были искусственно созданы так называемые «многослойные версии». Для каждой из пьес существуют 2-, 4-, 8-, и 16-слойные версии.

Процедура расслаивания такова. Исходная запись делится на двухсекундные блоки, а каждый блок — на 16 равных по времени отрезков. Сначала нужно брать только те ноты, начало которых попадает на каждый первый отрезок из 16-и. Так получается первый слой. Потом только те ноты, которые приходятся на каждый второй отрезок, и т.д. Таким образом, получаются 16 слоёв, т.е. 16 разных версий исходной записи. Каждый слой — это то, что остаётся от полной версии после вычета тех или иных нот, каждый раз разных. (Если все слои включить одновременно и воспроизводить синхронно, то результатом станет снова полная, т.е. исходная версия.)

2-, 4-, 8-слойные версии были получены из уже готовых 16 слоёв путём суммирования последних.

4 января 2002 — 23 августа 2009

ПОЧЕМУ РУССКИЕ КОМПОЗИТОРЫ ОГЛЯДЫВАЮТСЯ В ПРОШЛОЕ?²

В газете «Коммерсант дейли» от 30 апреля 1996 (страница 13) опубликована статья Тома Джонсона, которую я привожу целиком, включая название рубрики и предисловие редакции.

Американский критик о русской музыке

Том Джонсон: что тянет русских в пыль веков?

Автор этой статьи — наш старший коллега, музыкант, с чьим именем связан один из самых славных периодов в истории музыки XX века, особым образом — музыки американской. С 1972-го по 1982 год ТОМ ДЖОНСОН работал колумнистом в нью-йоркской газете The Village Voice. Открытия Кейджа, начало мировой славы американского минимализма и множество ныне забытых экспериментов — всё это находило отражение в его еженедельных публикациях, изданных позднее в Европе отдельной книгой. В 80-е годы Джонсон оставил Америку ради Европы, а музыкальную критику — ради сочинения музыки. К своему прежнему делу он возвращался с тех пор в считанных случаях. Тем более мы ценим его согласие написать для „Ъ“ специальный материал о его недавних московских впечатлениях.

Я провёл в Москве десять вдохновляющих апрельских дней: участвовал в фестивале «Альтернатива», слушал — в хорошем исполнении — свою музыку, заводил новых друзей, гулял по Арбату и по Тверской, а также пил неплохую водку. Теперь же, по возвращении в Париж, я могу сформулировать вопрос, который кажется мне достойным, чтобы задать его тем русским, кто не против поразмышлять о музыке и кто проявляет хороший вкус, выбирая себе в партнёры страницу культуры Коммерсанта-Daily: почему современным российским композиторам представляется столь важным связывать свою музыку с классическими стилями?

Может быть, почтение к традиции в России и не так велико, как мне показалось, но я сужу только по услышанному. Я был в Доме композиторов, где Владимир Мартынов показывал две свои новые вещи — очень красивые, но полностью укоренённые в прошлом. Одна из них — по форме и по тексту традиционная Stabat mater — тесно связана со средневековой хоровой музыкой Италии или Фландрии. Другая — традиционный Реквием, опять же с латинским текстом, но на сей раз — с прямыми стилистическими отсылками к Моцарту и Верди.

Мне не выпало случая побывать на концертах Виктора Екимовского и Сергея Загния, но я послушал по несколько пьес каждого из них в записи и снова услышал определённые указания на музыку прошлого. Например, «Лебединая песня» Екимовского — струнный квартет, изобилующий отсылками к струнным квартетам классиков. Voces organales Загния — органнй цикл, написанный в сильной зависимости от полифонии Баха.

Бах сопутствовал мне и на одном из концертов фестиваля «Альтернатива», где шведский пианист Янош Шойом играл 24 прелюдии и фуги Шостаковича. Пауль Хиндемит, например, тоже написал цикл прелюдий и фуг, основываясь на опыте «Хорошо темперированного клавира» Баха, но Шостакович превзошёл его именно в уважительности, сделав ряд прямых ссылок на конкретные баховские пьесы. Но ведь и та русская музыка, которую я знал ещё до приезда в Москву — Шнитке или Денисов, часто звучащие на Западе, — тоже полнится историей.

Разумеется, российская музыка не вся состоит из отсылок к истории. Но я слышал довольно много, чтобы уловить в них определённую тенденцию. Она особенно заметна, если сравнивать современную русскую музыку с французской или немецкой, где обращение к классике — всё-таки редкость. А что касается Америки, то вся лучшая американская музыка написана наперекор прошлому — возьмите Кауэлла, Нанкарроу или Кейджа. Почему же именно в России уважение к традиции выражено сильнее, чем в других странах? Я не знаю ответа на этот вопрос, но у меня есть несколько предположений.

² Первоначальный вариант этого текста опубликован в газете «Музыкальное обозрение» 1996, № 7-8. Настоящая версия сильно переработана.

Самым простым способом объяснить дело было бы сказать, что мы живём в эпоху постмодернизма. Согласно этой теории, распространённой теперь повсюду, в том числе и в Америке, неясно, как будет звучать будущее, и ещё менее ясно, зачем выдумывать новые звучания. Ни к чему изобретать более скоростные автомобили, чем раньше, и ни к чему писать более экстремальную музыку. Нужно только лучше ездить на прежних моделях — и это касается музыкальных стилей не меньше, чем машин. Однако это не объясняет, почему Россия должна быть более постмодернистской страной, чем прочие страны.

Другая концепция, которую я нередко слышал, состоит в том, что музыкальное образование в России солиднее, чем в других странах. Музыканты рано приобретают специализацию, конкуренция высока, и в консерваторию могут поступить только лучшие. Благодаря строгости преподавателей и обширному учебному плану русские студенты изучают все аспекты музыкальной традиции намного тщательней, чем во Франции или в США. Я изучал полифонию в Йельском университете, где меня учили фугам один семестр, три часа в неделю — просматривал «Хорошо темперированный клавир», учился находить главную идею и писать по баховским образцам свои экзерсисы. Это была неплохая школа. Но теперь я думаю, что этого было мало: я узнал о педагогических традициях Римского-Корсакова и встретил в России музыкантов, знающих Баха наизусть — и Шостаковича тоже. Так что, возможно, русские композиторы прибегают в своей музыке к перепрочтениям музыкальных форм прошлого просто потому, что они их так хорошо знают.

Есть ещё одна теория, ответственность за которую я должен взять и на себя. Видимо, дело в том, что естественная эволюция музыки была надолго прервана в коммунистическую эпоху — ибо в условиях цензуры и политического контроля музыка не может соответствовать собственному назначению. Теперь, когда цензура отменена и нет политических причин писать так и не писать иначе, многие русские композиторы пытаются восстановить разрыв с прошлым, снова обратиться к дореволюционным истокам, чтобы заново вести историю русской музыки оттуда. Мне это кажется немного забавным. Когда радикально ломаются социальные системы, музыка тоже ищет радикальных перемен. Молодой Штокхаузен после второй мировой войны говорил о том, что немецким композиторам следует забыть прошлое окончательно. Третий Рейх ушёл, старые культурные институты — тоже. Даже знакомых зданий в Кёльне больше не существует. Путь свободен — в будущее и только в будущее.

Россия переживает похожий момент. Прошлое ушло, СССР перестал существовать, цензура исчезла, и никто больше не диктует, какую музыку и в каких стилях надлежит считать приемлемой. Однако прошлое оказалось важнее чем когда бы то ни было. Может быть, моя теория кое в чём не лишена справедливости. Может быть, лишена, и во всяком случае иностранец, который провёл в Москве десять дней, не имеет права давать никаких конкретных ответов. Но сама постановка вопроса кажется мне далеко небесполезной.

Действительно, почему русские композиторы обращаются к «истории»? Мне тоже хотелось бы сказать несколько слов о причинах этого феномена, безусловно, знаменательного и неслучайного. Если Том Джонсон видит ситуацию извне, то я могу говорить как человек, который в какой-то степени чувствует проблему изнутри. Каждому из этих ракурсов, внешнему и внутреннему, присущи свои достоинства и недостатки, свои искажения и своя разрешающая способность. Кратко это можно выразить так: со стороны виднее, но изнутри видно лучше.

Причины (как и ракурсы) бывают внешними и внутренними.

К внешним причинам относится, в частности, следующее. В эпоху, когда свободное творчество в нашей стране подвергалось унижению, классическая музыка на весьма поверхностных основаниях была объявлена образцом, примером для подражания и противопоставлена музыке новой («модернистской», «формалистической», «буржуазной»). Последняя была осуждена и, фактически, запрещена, она почти перестала звучать и стала недоступной. В то же время классическая музыка продолжала активно исполняться и изучаться.

Похоже, что последствия всего этого оказались сильнее и глубже, чем можно было бы предполагать. Если не принимать во внимание конформизм, то можно выделить два типа реакций на внешнее идеологическое насилие. Первая, достаточно предсказуемая — вопреки условиям, писать музыку, соотносимую с новейшим мировым опытом. Вторая, более сложная

и по видимости парадоксальная — писать музыку в соответствии с классическими образцами. Дело тут, кажется, вот в чём. Классическая музыка, как и вообще классическое искусство, вопреки намерениям идеологов, оказалась образцом и примером далеко не только на поверхностном уровне. При сопоставлении классического искусства, в особенности литературы, но и музыки тоже, с советской жизнью и, в частности и в особенности, с советским искусством весьма наглядной становилась ложность советского, что так или иначе ощущалось, наверное, многими, но особенно ясно — наиболее чуткими художниками и мыслителями. Т.е. классическое искусство, вопреки намерениям руководителей, приручению не поддавалось и фактически работало против намерений. Иными словами, именно классическое искусство оказалось *правдой*, вопреки окружающей — хотя и не тотальной, как теперь видно — *лжи*. (Не мною было сказано, что отказ скидывать Пушкина с корабля современности был едва ли не самой большой ошибкой властей. По крайней мере, одной из тех ошибок, что привели в конце концов к закату режима. Наши северокорейские товарищи оказались прозорливее — они предусмотрительно выжгли из памяти народа всё, что связано с прошлым, ради бóльшей надёжности установив заодно и новое летоисчисление. Нынешние российские власти тоже учитывают уроки прошлого: оболванивающие TV-шоу гораздо полезнее интеллигентных познавательных программ советского времени. Интересно было бы ещё понять, почему в послегитлеровской Германии отношение композиторов к классическому наследию оказалось прямо противоположным тому, что было в СССР. Может быть потому, что в Советском Союзе акцентировалось (светлое) *будущее* — воображаемый коммунизм, в то время как в Германии больше говорили о (великом) *прошлом* — о корнях и об арийстве? Кроме того, в официальном *прошлом* Германии был двусмысленный Вагнер. Официальное прошлое России от подобной постыдной двусмысленности, по счастью, было более или менее избавлено.)

Разумеется, в СССР были композиторы, которые сочиняли, невзирая на идеологию. Были среди них и те, которые, вопреки всему, старались писать музыку, соотносимую с новейшим мировым опытом. Но когда запреты стали ослабевать, оказалось, что *эта* «авангардная» музыка в *этой* стране — утопическая: она почти не могла звучать адекватно, ибо не сложились традиции исполнять партитуры со столь сложным ритмом и т.д. (Композиторы стали отправлять партитуры на запад в надежде, что именно там они будут адекватно исполнены и оценены.) Но ещё важнее то, что «авангардное» как-то не очень соотносилось с тем, что казалось действительно жизненным и важным. Часто авангард воспринимался как некие более или менее поверхностные игры, мало значимые по существу. (Кроме того, начиная с какого-то времени, с позднесоветского, наверное, в «авангарде» можно было подозревать уже некую «изысканную» форму конформизма, стремление понравиться «им».) Собственно, поэтому композиторы и стали искать такие способы сочинения, которые были бы адекватны *времени* — или, по меньшей мере, *месту*, в котором они выросли и живут. При таких условиях обращение к классическим идиомам едва ли могло быть менее интенсивным, чем оно было.

Внутренние причины, которые направляют взгляд того или иного художника в прошлое, конечно, могут быть самыми разными. Но есть нечто, общее для многих. Например (как ни странно), обострённое чувство свободы, выражающееся в аллергии на любой авторитаризм, в том числе и авангардистский, в нежелании следовать никаким «главным направлениям», включая европейские. Или чувство ответственности за мировые проблемы, мировую историю, «духовную экологию» и т.д.

Внутренними причинами могут также быть:

- стремление к глубине и правде (о чём уже говорилось), если полагать, что то и другое есть (именно / в том числе и) в традиции;
- готовность быть открытым и воспринимать иное; иное — это в том числе и прошлое; здесь есть и этический аспект: Бетховен живёт, пока он живёт в нас;
- ностальгия, любовь к ушедшему и ясно осознаваемая невозможность вновь обрести его в изначальной полноте и чистоте (либо, напротив, парадоксальная вера вновь обрести его!);

— эсхатологическое переживание, чувство «конца времён»; говорят, в конце пути перед человеком проходят картины его жизни; также в конце истории (эпохи) — для сознания вдруг открывается и вновь ярко (и в последний раз) переживается то, что было прежде, и мы можем на мгновение вновь обрести в себе Шёнберга... Бетховена... Баха... Монтеверди... Машо... Перотина...;

— идея, о том, что забота об оригинальности и новизне оказывается излишней: мы изначально оригинальны и новы, ибо никто не живёт там и тогда, когда живём мы, никто не обладает нашим ракурсом и пр.

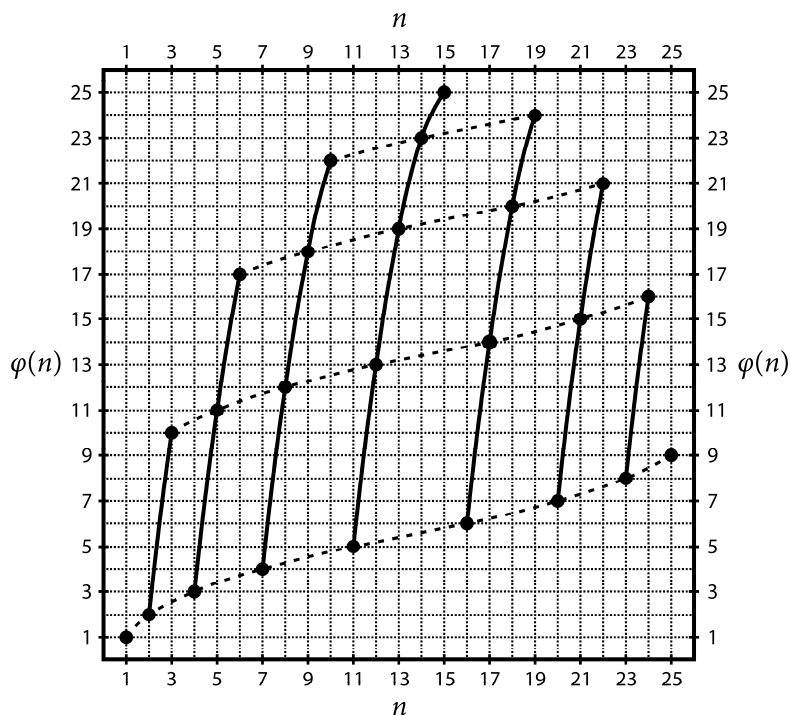
Таковы, возможно, некоторые из причин того, почему композиторы то тут, то там обращаются к прошлому, связывают свою музыку с «классическими стилями» или с чем-то, что где-то и когда-то уже было.

23 мая 1996 — 9 августа 2009

ПЬЕСА № 5

Пьеса создавалась в несколько этапов, и мысль о том, что это — будущая пьеса, появилась далеко не сразу.

Вначале было правило:



(«Вавилонская башня»)

Точки — порядковые номера нот. На горизонтальной оси — исходные номера, на вертикальной — производные. (Линии, соединяющие точки, непосредственного отношения к перестановке не имеют и нарисованы ради красоты и наглядности.)

Чтобы проиллюстрировать эту перестановку, были придуманы две мелодии.

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15)	(16) (17) (18) (19) (20) (21) (22)	(23) (24)	(25)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15	16 17 18 19 20 21 22	23 24	25

1 2 4 7 11 16 20 23 25 3 5 8 12 17 21 24 6 9 13 18 22	10 14 19	15
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21)	(22) (23) (24)	(25)

В примере крупные цифры над или под нотой — номер ноты, мелкие цифры в скобках — позиция, которую нота занимает в данной мелодии.

Квадратных (добавочных) нот и пауз вначале не было, они были добавлены потом: к нотам, имеющим номер 22 ($до^2$), приписывалось добавочное $си^1$; между нотами, стоящими в позиции

24 и 25 вставлялось добавочное $до^2$; после нот *номер* 15, а также в конце фраз добавлялись паузы.

Спустя какое-то время по тому же правилу, по какому первая мелодия превращается во вторую, вторая мелодия была преобразована в третью, третья — в четвёртую, и т.д. Оказалось, что «башня» порождает 110 разных мелодий, 111-я — это снова 1-я.

По ходу выяснялись интересные вещи. Обнаружилось, что через каждые 11 мелодий большая часть нот возвращается на свои места. Т.е. целое — это не просто 111 мелодий, но 10 групп по 11 мелодий в каждой плюс ещё одна мелодия. Или 10 вариаций (в классическом смысле) и ещё одна — неполная.

Кроме того, в каждой вариации можно видеть трёхчастную структуру 5+3+3 (классическую малую форму!). Первые пять фраз — экспозиция. Следующие три — середина: первые полуфразы здесь заметно короче, что создаёт контраст. Три заключительные фразы — реприза: 1-я напоминает 1-ю и 3-ю в экспозиции, 2-я — 4-ю, и 3-я — 5-ю.

Изучение показало, что цикл из 110 перестановок делится на 5 так называемых подциклов.

подцикл (1)=1 (нота № 1)

подцикл (2)=1 (нота № 2)

подцикл (3)=2 (ноты № 5, 11)

подцикл (4)=10 (ноты № 6, 8, 12, 13, 14, 16, 17, 19, 23, 24)

подцикл (5)=11 (ноты № 3, 4, 7, 9, 10, 15, 18, 20, 21, 22, 25)

В подциклах (1) и (2) по одной ноте, они всегда остаются на своих местах. Подцикл (3) состоит из двух нот, которые чередуются. В подцикле (4) 10 нот и, соответственно, 10 перестановок, а в подцикле (5) — 11 нот и 11 перестановок. (Число 110 — это наименьшее общее кратное чисел 2, 10 и 11.)

4-й подцикл почти такой же по протяжённости, как 5-й. При других условиях он мог бы стать основой для вариаций. Но наиболее характерные, заметные и узнаваемые моменты в мелодиях оказались связаны с подциклом (5): это начало фразы, точнее, 3-я и 4-я ноты (1-я и 2-я во всех мелодиях одинаковы); это последняя нота фразы — «каданс»; и это конец первой полуфразы — «полукаданс» (тритон *си-фа* с последующей паузой). Кроме того, все подвижные добавочные элементы, пауза после ноты 15 и *си* после ноты 22, также оказались привязанными именно к 5-му подциклу.

Структура, когда сквозь 10 по 11 просвечивает 11 по 10, сквозь это — чередующаяся пара нот, а сквозь это — многое другое (порождаемое, в частности, тем, что некоторые ноты, разные по номеру, одинаковы по высоте), — такая структура достаточно сложна и сама по себе, и для восприятия. (Интересно, можно ли найти человека, который все эти соотношения мог бы безошибочно уловить на слух...)

На этом этапе у меня ещё были сомнения в том, что из этого получится Пьеса № 5. 110 мелодий — пугающее количество (в сравнении с десятью фразами Пьес № 4 и № 4а). Проблема решилась, когда в один из дней я стал играть эту музыку на рояле. Оказалось, что *для меня* одnogолосных мелодий недостаточно. Тогда я стал играть снова, к уже готовым мелодиям импровизируя контрапункты. По ходу игры рисунок контрапунктов часто менялся и постепенно они поднимались из нижнего регистра вверх. Когда я закончил играть, то стало понятно, что Пятая пьеса *должна быть*. В общих чертах стало понятно и то, *какой* она должна быть.

* * *

Важно отметить, что природа *мелодий* и природа *контрапунктов* — очень разная. Собственно, из мелодий мною были *сочинены* только первые две, те, что в примере. (Формально говоря, были сочинены только правило и первая мелодия.) Всё остальное получилось само собой, безо всякого субъективного вмешательства с моей стороны.

Иное дело — контрапункты. Здесь всё — произвол и каприз. Я задаю некий рисунок, некое как бы правило, но в любой момент могу его нарушить, заменить его другим правилом или вообще отказаться от каких бы то ни было правил. С контрапунктами я могу делать *всё, что хочу*. Изменения здесь трудно предсказывать. Если в контрапунктах и есть какая-то закономерность, то её нужно искать не столько в «алгебре», сколько в глубинах субъективного — там, где рождаются желания и откуда исходят импульсы, возможно, не поддающиеся рационализации.

Над контрапунктами я работал очень долго. Собственно, это была самая продолжительная и самая трудоёмкая часть работы над пьесой. Трудность состояла в том, что мне надо было понять, что я *действительно хочу* в каждом конкретном случае. Дополнительную трудность создавало то, что в разное время от одного и того же места в пьесе я хотел разного. А когда я понял, что это не недостаток моей способности слышать точно и ясно, но неотъемлемое свойство интересующих меня областей сознания, я стал думать о том, как записывать все эти варианты, как включить их в пьесу, ничего не упустив — и как при этом сделать так, чтобы запись была по возможности простой, наглядной и легко читаемой. Нужно было также ясно показать, что некоторые варианты мне хочется слышать чаще, чем другие, некоторые — *почти* всегда, а другие — *почти* никогда.

Постепенно была выработана нотация, которая, с одной стороны, способна отражать мои намерения и предпочтения, с другой стороны, даёт исполнителю (мне самому, например) возможность достаточно гибко соотносить музыку со своим *собственным* внутренним состоянием *в момент исполнения*. (Контрапункты записаны так, что ноты в них можно пропускать, заменять одни из них другими и пр. В предельном случае контрапункты можно вообще не играть, но только мелодии, при желании пропуская ещё и добавочные ноты.)

* * *

В целом структура пьесы включает в себя три основных плана. Первый план — это мелодии. Этот план, хоть и сложно устроенный, разворачивается вполне рационально и предсказуемо. Второй план — это контрапункты. Здесь всё очень субъективно и рационально лишь отчасти. Третий план — это собственно исполнение. Играя, исполнитель должен слушать и музыку, и себя самого, и, основываясь на своих впечатлениях и желаниях, решать, что и как должно быть сыграно. Третий план пьесы, разумеется, никак не отображён в партитуре, но в структуре целого он не менее важен, чем два других.

Кроме трёх главных, есть ещё добавочные планы. Например — «узоры на стекле». Когда где-нибудь сами собой вдруг образуются мотивы или последования будто бы из «настоящей» музыки, кусочки, на что-то похожие. Мелодии ведь «выращены искусственно», а выглядят будто как живые! Как «ледяные растения на окне».

В тактах 51 и 62 появляется В-А-С-Н («В» нужно читать по-английски, а «Н» — по-немецки). Крест «*си-ля-до-си*» можно играть как что-то важное, а можно и вовсе его не заметить. Этот «Бах» — тоже узор на стекле.

24 ноября 1998 — 24 августа 2009

ОБ ИСПОЛНЕНИИ ПЬЕСЫ № 5

Исполнение такой пьесы, как Пятая, во многом отличается от исполнения обычной музыки, как нотированной, так и импровизационной. Моё общение с исполнителями показало, что мало кто из них готов к той постановке проблемы, которую я здесь предлагаю. Три реакции наиболее типичны. Первая: главное — это настроение. Вторая: дайте нам точные инструкции, и мы всё сделаем. Третья: если нотация предоставляет разные возможности, то эти возможности нужно эффектно «продемонстрировать» (*показать трюки*, как я это называю).

Исполнители, которые сначала удивляются, а потом проваливаются во время исполнения такой музыки, дают мне повод думать, что то, к чему я пришёл, не совсем тривиально.³

24 августа 2009

³ На сегодняшний день существуют только два аудио с Пьесой № 5, которые я мог бы рекомендовать: одно в исполнении Антона Батагова (в каталоге: Audio 012), другое — в моём (Audio 008).

СОНАТА⁴

Соната может длиться полчаса и более. Наиболее вероятное время её звучания — от 30 до 45 минут.

В Сонате 25 частей, или разделов, или пьес. Их последовательность можно отобразить в виде следующей схемы:



Числа означают порядковые номера частей. (Пьесы в скобках могут быть пропущены.)

Целое можно представить себе как сложное многоуровневое рондо, где $\textcircled{R}$ — рефрен, а A, B, $\textcircled{B}$, C, D, D', $\textcircled{D'}$, E, F и V — эпизоды. Группы $\textcircled{B} C \textcircled{B} C \textcircled{B}$ и $\textcircled{D} E \textcircled{D'} E \textcircled{D'} E \textcircled{D'}$ образуют локальные рондо, которые, в свою очередь, можно понимать как «большие эпизоды» главного рондо, и тогда в разделах $\textcircled{B} A$, $\textcircled{B} A$ и $\textcircled{B}$ можно видеть переходы.
4 (5) (11)(12) (21)

Общая структура обладает явными чертами симметрии: два рефрена вначале, два — в конце, один — точно посередине. Первое локальное рондо отражается во втором. Начальному A (2-я пьеса) отвечает V (пьеса 24), — сходное по гармоническому строению, но совершенно иное по характеру... Очевидны и нарушения симметрии: «большие эпизоды» слегка смещены, а эпизод F, нарушающий спокойное соотношение $\textcircled{R} A \textcircled{R} - \textcircled{R} V \textcircled{R}$, вообще не имеет никаких прямых отражений ни до, ни после себя...

На психологическом или энергетическом уровне развертывание можно представить себе в виде плавной кривой: она вначале восходит, входя в область радости или тепла, затем нисходит, опускаясь в область холода или печали, затем восходит вновь — на этот раз очень энергично, — улетая в сферу трансцендентного...

Нотный текст Сонаты записан таким образом, что исполнитель, играя, имеет возможность в определённых точках выбирать, следуя своему внутреннему чувству: играть ту или иную пьесу дальше или переходить к следующей, пропустить этот эпизод или, может быть, возвратиться немного назад и пройти часть пути снова, также или немного по-другому, играть эту ноту или другую. Разные исполнения, если их нотировать обычным способом, будут выглядеть как (немного) разные сочинения. Структура как бы стремится встретиться с желанием человека, какое оно есть в данный момент — и через эту встречу полнее раскрыть свои возможности. Человек, в свою очередь, стремится встретиться с тем, что способно отвечать его желаниям — и через такую встречу лучше понять природу последних.

Сонату можно понимать как исследование музыкального языка — в различных его аспектах — музыкальными средствами.

О Сонате можно думать как об исследовании, предмет которого — симметрия и асимметрия, хаотическое и упорядоченное, органическое и минеральное, необходимое и произвольное.

В Сонате можно видеть отражение опыта: душа пробует поселиться то в живом существе, то в камне, то ещё где, — и старается понять и почувствовать, как всё есть, как всё соотносится друг с другом и как она сама может быть там или здесь.

Сентябрь 1998

⁴ Текст опубликован в буклетах к CD: Zagny Edition 09.1998 (ZECD 001) и Long Arms Records 2000 (CDLA 00014).

ГИМНЫ И РЕКВИЕМ

Гимны и Реквием (диптих), аудио, 4-5.05.1998.

Гимны, аудио, 4.05.1998, 2:41.

Гимны — это 29 государственных гимнов, исполняемых одновременно. Непосредственно перед работой над *Гимнами* я слушал исходный материал: гимны разных стран, один за другим несколько раз подряд. Гимны в таком количестве вызвали у меня что-то вроде болезни: появилось чувство недомогания и подавленность. Думая о причинах этого, я вдруг понял (как мне показалось) следующее. Какой бы ни была музыка хорошей сама по себе, становясь государственным гимном, она, подобно оборотню, превращается в нечто противоположное себе самой. Обращаясь будто бы к сердцу, она на самом деле не принимает во внимание ни человека-индивидуальность, ни такие понятия, как добро, нравственность и пр. Государственный гимн выражает нечто *совсем* иное, к человеку отношение не имеющее...

Каждый отдельный гимн — частный случай. Но когда все они вместе, то *государственность* становится глобальной и бежать от неё некуда.

Тогда я смешал всё это в кучу... и выздоровел!

Реквием, аудио, 5.05.1998, 2:50.

Фактура *Реквиема* состоит из двух уровней. Нижний уровень — это *Гимны* (несколько начальных секунд), транспонированные на 4 октавы вниз. Верхний уровень составлен из отдельных государственных гимнов, транспонированных высоко вверх и расположенных строго в алфавитном порядке следующим образом: Австралия — 6 октав вверх; Австралия — 7 октав вверх; Австрия — 6 октав вверх; Австрия — 7 октав вверх; и т.д. Таким образом, если исходный гимн длится около двух минут, то, перемещённый на 6 или 7 октав, он длится соответственно 2 или 1 секунду. Звучание напоминает теперь птиц или насекомых — исходный материал совершенно неузнаваем. А нижний слой звучит теперь как отдалённый звук землетрясения или вулкана — исходный материал также неузнаваем.

Всё это — о том, что будет, когда ничего не будет. Когда смотреть и слушать будет уже некому.

Нет музыки печальнее на свете,
Чем Реквием!

* * *

Исходным материалом стали гимны следующих государств (в исполнении американского военного оркестра).

1. Australia. 2. Austria. 3. Belgium. 4. Britain. 5. Canada. 6. Denmark. 7. Europe. 8. Finland. 9. France. 10. German Democratic Republic. 11. Germany. 12. Greece. 13. Hungary. 14. Ireland. 15. Israel. 16. Italy. 17. Japan. 18. Luxembourg. 19. Mexico. 20. Netherlands. 21. Norway. 22. Poland. 23. Portugal. 24. Spain. 25. Sweden. 26. Switzerland. 27. Turkey. 28. USA. 29. USSR.

18 ноября 1998 — 22 апреля 2001

СИМФОНИЯ (вторая часть триптиха «Три текста»)

Все три сочинения — партитуры, не просто тексты. И во всех трёх так или иначе присутствует тема нотной записи: в двух первых сочинениях — скрыто, а в Трёх стихотворениях — явно. Я думаю, что Вы сможете оценить это лучше других (многие чувствуют, что что-то здесь вроде есть, но плохо понимают, что именно).

Симфонию и по звучанию, и по структуре я представляю себе как музыку в духе Софьи Губайдулиной: музыку «изобразительную», за которой ясно угадывается некая «история», некий «сюжет». У Губайдулиной литературность очень сильна (даже на фоне выраженного литературоцентризма 60-90х). Но Губайдулина и другие композиторы всё выписывали нотами, попутно изобретая множество особых знаков для особых способов игры. «Словесный эквивалент» оставался при этом вне собственно партитуры — он либо подразумевался, либо овеществлялся в программках, эссе и комментариях. В моей же Симфонии — всё наоборот, всё перевернуто. Текст, который мог бы быть эссе или программой, теперь — само произведение, т.е. партитура, по которой нужно играть. Сложная и трудоёмкая нотная запись, обычная в таких случаях, заменена простым описанием.

Можно сказать, что в Симфонии традиция «описательной музыки» доведена до предела, дальше двигаться уже невозможно, а сам предел обнаруживается как точка, где серьёзное оборачивается комическим.

Конечно, чтобы сыграть эту Симфонию хорошо, нужно хорошо подготовиться и хорошо настроиться. Но по замыслу наилучшее исполнение такое, когда нам кажется, что мы слышим произведение Губайдулиной.

3 февраля 2000 — 29 августа 2009

ГЛАВНАЯ ТЕМА

Это было в 1985 году, я был студентом Московской консерватории. Однажды вечером, на что-то серьёзное сил уже не было, я решил посмотреть, что получится, если текст перекодировать в музыку. Я составил нехитрый «шифр», взял первую попавшуюся на глаза газету (скорее всего, «Правду» или «Известия» за 10 или 11 мая), выбрал в ней самую короткую заметку и переписал её нотами, совершенно не обращая внимание на содержание текста. Потом нотный листок я запрятал куда-то и надолго забыл о нём.

Когда много времени спустя я обнаружил этот листок, то понял, что это, фактически, готовое произведение. Сразу стало понятно, как это назвать и как исполнять.

«Главную тему» лучше всего играть на флейте.⁵ Играть можно, например, так: (1) исполнить мелодию; (2) исполнить алфавит (сказать «А» — сыграть до, сказать «Б» — сыграть ре...); (3) прочитать текст; (4) снова исполнить мелодию.

Текст газетной заметки такой.

Главная тема зарубежных средств массовой информации — 40 ление победы над фашизмом. Мировая печать широко информирует о мероприятиях в Москве, посвящённых победе советского народа в Великой Отечественной войне, сообщает о торжественном собрании в Кремлёвском Дворце съездов и возложении советскими руководителями венков к Мавзолею В. И. Ленина.

Мелодию мы слышим два раза. Сначала мы не знаем «секрет», потом знаем его. — Будем ли мы воспринимать ту же самую музыку как ту же самую?

18 апреля 2000 — 24 августа 2009

⁵ Первой исполнила эту пьесу Наталья Пшеничникова.

BRICK⁶

Брик, аудио, 17.04.2000.

Сочинение исполняется из компьютера или многоканального магнитофона (3 моно трека) через три колонки, стоящие недалеко друг от друга по углам горизонтально расположенного равностороннего треугольника. Вариант: для стерео CD и двух колонок.

Исходный звуковой материал сочинения — аудиокассета с записью голоса Лили Брик, читающей поэму Маяковского *Про это*.

Метод, который использовался при работе над *Брик*, я называю агрессивным или едким психоанализом (метод не требует разрешения и согласия со стороны анализируемых). Предмет анализа — текст поэмы Владимира Маяковского *Про это*, а также его интонационная реализация Лилей Брик. Анализ проводится в связи с известной историей взаимоотношений Маяковского, Лили и Осипа Бриков, истории драматичной, сложной, запутанной, часто жестокой и циничной. Текст Маяковского обнаруживается как текст во многих отношениях лживый, хотя едва ли Маяковский сознательно стремился ввести в заблуждение потенциальных читателей, скорее, он, намеренно или ненамеренно, стремился обмануть прежде всего себя самого.

Например, обман можно усмотреть уже в заглавии: *Про это* — значит *про любовь*. Но основное пространство текста посвящено чему-то совсем другому: жалобам в связи с личной неустроенностью, рефлексиям на свою профессиональную деятельность (по поводу которой субъект переживает постоянную неуверенность, необходимость оправдываться и испытывает поразительно часто меняющиеся чувства в чудовищном диапазоне от глубокого стыда до не знающей границ гордости), раздражению / негодованию / отчаянию по поводу «мещанского быта» удушающим кольцом окружающих его со всех сторон обывателей и т.д. Когда же речь идёт собственно о любви, то само это слово либо вдруг избегается (по причине «мистического ужаса»? стыда?):

Эта тема день истемнила, в темень
Колотись — велела — строчками лбов.
Имя
этой
теме:
..... !

(стр. 78-83), либо (гораздо чаще) ставится в уничижительную ситуацию: *В этой теме, и личной и мелкой* (стр. 1-3), *любовь цыплячья* (стр. 818), *любвишка* (стр. 819) и т.д. (тот же эффект даёт и сомнительного свойства подразумеваемая рифма в приведённом выше трёхстишии: *лбов — любовь*).

Основная (хотя и не единственная) операция анализа текста заключалась в следующем. Отдельные слова и иные фрагменты извлекались из затемняющего их истинный смысл и вводящего в заблуждение контекста и подавались как *ключевые* слова и фрагменты, раскрывающие со всей беспощадностью круг реальных проблем Маяковского того времени — проблем, которые поэт стремился запрятать под грудой не нужных ни для чего другого слов.

Пример анализа. Композиция *Брик* начинается со слова *ничком*, которое, с одной стороны, передаёт состояние эмоционального краха, а с другой, — пред-описывает кошмар физического положения тела в результате грядущего через несколько лет рокового выстрела. *Ничком*, при

⁶ Текст опубликован в буклете к CD: Zagny Edition 05.2000 (ZECD 004).

этом, было извлечено (выделено, эссенцировано) из фразы *С праздничком! С праздничком! С праздничком! С праздничком! С праздничком! С праздничком! С праздничком! С праздничком! С праздничком! С праздничком!* (стр. 933-939), из совершенно неожиданного для данного случая «мещанско-бытового» контекста. Данный пример может восприниматься как резко провокативный, натянутый и имеющий сомнительную достоверность — далеко не всегда операции в *Брик* таковы в такой степени, — но именно поэтому он хорошо иллюстрирует и сам метод агрессивного и едкого психоанализа, и степень его агрессивности и едкости по отношению к тексту поэмы.

Среди проблем Маяковского, ре-артикулированных в композиции *Брик*, следующие:

- безответная / отсутствующая любовь;
- стыдность любовного чувства, чувства простой человеческой привязанности, тёплого отношения к другому и т.д.;
- трудности самоидентификации (например, Маяковскому часто говорят — как и он сам про себя — *медведь*; в связи с этим кажется любопытным вспомнить и других представителей зоологического мира, разбросанных по тексту поэмы — *кобыл, пауков, мух* и др.);
- трудности в соотнесении масштабов мира внешнего и своего собственного (помимо упомянутых флуктуаций в определении значимости собственного творчества, это также знаменитая мегаломания Маяковского; здесь я вспоминаю Ааге Хансена-Лёве, слависта из Мюнхена, который как-то назвал Маяковского *гигантом с душою мышонка*, — воспроизвожу по памяти, — С. 3.).

Проделанный в *Брик* анализ, помимо прочего, подтверждает известное суждение о том, что Маяковский по своему эмоциональному и психическому развитию до конца жизни оставался подростком, так и не достигнув стадии взрослого человека, — Маяковский, ставший жертвой как российской истории, так и своей столь печальной зависимости от Лили Брик, зависимости, от которой он не смог освободиться и после смерти: именно Брик своим письмом к Сталину, фактически, сделала Маяковского «главным советским поэтом» (двусмыслен уже сам факт чтения поэмы именно ею, — даже если не принимать во внимание подозрительно холодную нейтральность, а иногда — откровенную фальшивость её интонирования, — лживость произнесения лживого, хотя и по-иному, текста).

Композицию *Брик* (Brick) я условно разделил на 7 разделов (5-й и 6-й идут без перерыва). Последний раздел странным образом противостоит всем остальным: в то время как первые шесть ядовито ироничны и мрачно саркастичны и определённо лишены всяких признаков симпатии ко всем персонажам драмы, последний, 7-й раздел (на текст эпилога поэмы о воскресении, вместе со звучаниями, напоминающими колокольные звоны) неожиданно и немотивированно с точки зрения предыдущего изложения светел, праздничен, вовсе, кажется, свободен от иронического подтекста и почти по-детски простодушен («звоны» выведены из речи, звучащей в тот же самый момент, благодаря весьма значительному усилению некоторых частот). Смысл этого раздела не вполне ясен и для меня самого. Может быть, здесь невольно проявилось желание не вычёркивать этих людей вполне, вернуть им, в разное время покончившим с собой или насильственно умерщвлённым, возможность, хотя бы малую, для воскресения — в наших душах и в мире.

При работе над композицией, помимо текста поэмы, большое значение для меня имела статья Ирины Жеребкиной *Лиля Брик: женская сексуальность в эпоху сталинского террора*. — В сб. Гендерные исследования, №3 (2/1999). — Харьковский центр гендерных исследований, Харьков, 1999.

Композиция *Брик* написана по инициативе и по заказу Виталия Пацюкова как музыка к балетному спектаклю.

11 мая 2000

FORMULA 1⁷

Formula 1

was inspired by Tom Johnson,
who gave me the formula
 $x \rightarrow 3.745 x (1 - x)$,
on which this work is based.
The work is dedicated to him.

Формула: $x \rightarrow 3.745 x (1 - x)$, первое значение: $x = 0.225$. Результат действия формулы — бесконечная последовательность чисел $0 < x < 1$: 0.225, 0.653034375, 0.848543898, 0.481296731, 0.934939953, 0.227798003, 0.658768243, 0.841848455, 0.498607928, 0.936242743, 0.223547549 и т.д. Разные части *Формулы 1* — это различные интерпретации этой последовательности.

1. Трёхголосный канон. Первый голос — это последовательность нот, имеющих длительности $d = 1/8$ сек и высоты $p = 880 x$ Hz. Второй голос — это последовательность $d = 1/4$ сек и $p = 440 x$ Hz. Третий голос — последовательность $d = 1/2$ сек и $p = 220 x$ Hz.

2. Двухголосный контрапункт. Каждый голос — это последовательность нот. у которых $d = 1/4 \times (1 - x)$ сек и $p = 440 x$ Hz. Различие между голосами происходит от погрешностей в компьютерных вычислениях: для разных голосов контрапункта были использованы разные алгоритмы вычисления.

3. Последовательность глissандирующих звуков, где для каждой ноты начальная и конечная высоты и длительность произведена от x .

Во всех интерпретациях использован звук волны, напоминающей треугольную, но без высоких частот.

Формула 1 теоретически может длиться бесконечно. При том, что музыка всё время возвращается как бы к одному и тому же, точных повторов в ней нет. Более того, в ней нет двух таких звуков, которые были бы в точности одинаковыми по высоте.

* * *

Я слушал эти интерпретации и наслаждался ими. В этой музыке нет повествования. В этой музыке нет произвола. В этой музыке нет меня.

4 сентября 2000 — 22 июня 2001

⁷ Текст, написанный по-английски, опубликован в буклете к CD: Zagny Edition 02.2000 (ZECD 003).

ПУТЕШЕСТВИЯ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ

Что такое современная музыка? Обычно говорят, что современная музыка — это музыка, которая создаётся в наши дни. Но именно *в наши дни* начинаешь сомневаться: что-то тут не так, есть какое-то несоответствие. Современная музыка — одно, а звучит нечто иное (о популярной музыке я сейчас не говорю). Поэтому я предлагаю другое определение. *Современная музыка* — это не только и даже не столько музыка, которую *пишут* сегодня, сколько музыка, которую сегодня *хочется слушать*.

В прошлые времена звучала музыка либо только что созданная, либо написанная от силы за 30-40 лет до того. Музыка, имеющая бóльший возраст, как правило, просто переставала восприниматься. Из века в век, как лейтмотив, повторяется одна и та же мысль: нынешняя музыка — лучшая, прежняя — неуклюжая, скучная, и т.д., непонятно, как ещё совсем недавно её могли слушать и ею наслаждаться. Но в XX веке всё коренным образом перевернулось (хотя постепенные изменения, подготовляющие этот переворот, начались задолго до того).

Всем известно, что сегодня исполняется и публикуется почти исключительно музыка, написанная 100 и более лет назад. Речь идёт не только о рутинной концертной или издательской практике. Наиболее показательным и характерным является интерес к *аутентичному* исполнительству, особенно сильный после второй мировой войны. Музыканты стремятся играть так же, как в прошлом, на таких же инструментах, как раньше. А это означает, что в наших мыслях, желаниях и фантазиях мы в какой-то степени живём в прошлом. Либо, другими словами, прошлое в какой-то степени является нашим настоящим, частью нашей современности. Из чего, собственно, следует, что в наши дни музыка прошлого (потенциально — любого прошлого) — это музыка современная, наряду с *современной* современной музыкой.

Важно отметить, что *одновременно* с «аутентичными» исполнителями появились музыканты, которые играют ту же самую музыку намеренно и целенаправленно так, как в прежние эпохи эта музыка заведомо звучать не могла. Один из таких музыкантов — Гленн Гულд. Хотя количественно «гленн-гульдов» меньше, чем «аутентистов», тенденция, которую гленн-гульды представляют, в высшей степени примечательна: интересным и желанным оказывается не только бывшее прошлое, но и прошлое, которого не было, его альтернативные и фантастические версии.

Прихотливы отношения со временем и в композиторской музыке. Но здесь, наряду с прошлым, есть также и будущее, реальное или воображаемое. Из всего множества явлений XX — XXI века два, наверное, наиболее симптоматичны. Это *неоклассицизм* и *авангард*. Термины неудачны, но к ним привыкли, и для простоты я пользуюсь ими. Оба я понимаю несколько шире, чем обычно принято. *Неоклассической* я называю любую музыку, в которой можно обнаружить намеренное и положительное взаимодействие с прошлым как таковым. *Авангардной* — такую музыку, где всякое положительное взаимодействие с прошлым намеренно избегается.

Признаки неоклассицизма можно обнаружить уже у Бетховена, в его фугах и других приметах «Баха-и-Генделя». Потом были Брамс, Рeger, Хиндемит, Шёнберг, Стравинский... Потом — Шнитке, Рабинович, Пярт, Сильвестров... Признаки авангарда можно обнаружить также у Бетховена. Потом были Лист, Вагнер, Мусоргский, Скрябин, Хиндемит, Стравинский, Шёнберг, Веберн... Потом — Мессиан, Булез, Штокхаузен...

Истоки авангарда и неоклассицизма можно видеть в том понимании истории, которое сложилось в XIX веке. Историю стали понимать как целенаправленное движение. Такое понимание подвигло многих направлять это (прежде естественное) движение и форсировать его. Сейчас кажется забавным, что избегание и преодоление прошлого многими «передовыми умами человечества» считалось наиболее эффективным способом движения в будущее, едва ли не главным условием такого движения. Представители модернизма-авангарда (не только в искусстве) мыслили позитивное через негативное: будущее — как то, где нет прошлого. Способ

построения будущего определялся, в частности, так: «...разрушим до основания, а затем мы наш, мы новый мир построим...»...

Теоретически неоклассицизм допускает весь спектр возможных отношений с реальным или воображаемым прошлым — от прямого и буквального в него погружения до лёгких и едва заметных на него намёков. Но в музыкальной практике XX века прошлое почти никогда не стремились воспроизводить буквально, но так или иначе его перетолковывали, комментировали, искажали и сопоставляли с чем-то ещё — музыка, подобная *Клавирной музыке И.С.Баха*, является редким исключением и для нашего времени (пока ещё) нехарактерна. (Поэтому тех неоклассицистов, что были в XX веке, правильнее уподобить не аутентистам, но гленн-гульдам.)

Принято думать, что неоклассицизм и авангард — антагонистические, взаимоисключающие явления. Повод думать так давали и сами композиторы, и их комментаторы: неоклассицизм часто связывали, явно или косвенно, с идеей «золотого века», с тем, что *лучшее* — в прошлом. Авангард, напротив, соотносили с идеей «светлого будущего», которое по определению — *лучшее* из времён. (К идеологии примешивалось «человеческое»: представители противоположных направлений часто весьма подозрительно относились друг к другу, иногда едва ли не прямо враждовали друг с другом.) Но простое размышление показывает, что неоклассицизм и авангард не взаимоисключают, но взаимодополняют друг друга, более того, невозможны друг без друга.

Если согласиться с тем, что неоклассицизм обращён в прошлое, а авангард в будущее, то вместе они подобны полюсам магнита: они не просто взаимодополняют друг друга, но и невозможны. Они невозможны друг без друга хотя бы в силу психологической необходимости: если представить себе, что по какой-то причине *все* композиторы вдруг стали бы делать примерно одно и то же, то обязательно появился бы кто-то, кто стал бы делать нечто прямо противоположное...

Но мне кажется, что в наши дни уже нет особой надобности — более того, непродуктивно и даже ошибочно — противопоставлять неоклассицизм и авангард по линии «прошлое — будущее». Время, насколько известно, течёт в одном направлении для всех. Различие не в том, куда что направлено, но в том, какова «доля истории» в той или иной музыке. В неоклассицизме эта доля может быть разной. Но если «неоклассическую шкалу» продолжить в обоих направлениях до предела, то с одной стороны будет полное, буквальное повторение (какого-либо фрагмента) истории (чего на практике достичь невозможно), с другой — абсолютное отсутствие каких-либо следов прошлого опыта (что практически также невозможно). При таком взгляде авангард (в его идеальной форме) оказывается не чем иным, как одним из пределов неоклассицизма. А авангардистский опыт можно понять как своего рода экзерсис, исследование и испытание: а что, если попробовать так, чтобы той музыке, которую мы пишем, прошлого не было бы совсем? В какой степени это возможно? В какой степени возможно *абсолютно* новое?

Отличительной чертой XX века (отчасти уже и XIX) была «борьба между прошлым и будущим». Для одних *лучшее* было в будущем, куда следовало идти, без сомнений и сожалений расставаясь с «грузом прошлого». Для других *лучшее* было в прошлом, и прошлое следовало вернуть, восстановить и очистить от всех позднейших искажений и наслоений. Одним из следствий такой борьбы между *будущим* и *прошлым* оказалось почти полное исчезновение *настоящего* в качестве самоценного. В настоящем были деятельность, борьба, жертвы, но не настоящее было смыслом и целью.

В наши дни ситуация, судя по всему, другая. В течение последних 50-60-и лет значимость настоящего быстро возрастает, а прошлое и будущее перестают быть тем, чем они были ещё совсем недавно — субъектами *главной борьбы современности*, «последнего решительного боя». Сказываются и естественная усталость от борьбы и от бесконечного ожидания, и провал утопических проектов по строительству будущего, и неубедительность реставрационных планов — последние если где-то и удаётся осуществить, то результат, как правило, сомнителен

и неадекватен. Жизнь здесь и теперь, жизнь в *настоящем времени* — похоже, это знак сегодняшнего дня.

Может казаться, что многие факты нашей жизни, в частности, музыкальной жизни, прямо противоречат сказанному. С одной стороны, это явный интерес к самым разным инновациям: к музыке, создаваемой при помощи компьютера, к исследованиям в области звукового спектра, новым соотношениям звукового и визуального и т.д. С другой стороны, не менее явный, небывало пристальный интерес к самым разным традициям: к подлинным документам самых разных эпох, к старинной нотации, к звучанию музыки в аутентичном виде и т.д.

Но противоречия здесь нет. Прошлое и будущее не борются друг с другом, но соприисутствуют в настоящем, в нашем сегодняшнем здесь и теперь. Настоящее стремится к полноте и всеохватности. Люди иногда формулируют это так: хочу, чтобы было всё и сразу. Но за этим шутивым или пошлым «всё и сразу» может стоять и нечто совсем не банальное. Всё (в идеале) — это всё! Всё, что когда-либо было, всё, что когда-либо будет, всё что уже есть в наличии, а также всё, что мы можем себе вообразить.

Кажется, что современные исполнители раньше почувствовали своеобразие нашего времени, чем композиторы. (По крайней мере, на определённом этапе моего личного становления, записи Алексея Любимова, Андрея Волконского и Гленна Гульда оказались для меня намного важнее, чем музыка, которую в то же самое время создавали композиторы.) Исполнители играют (более или менее) то, что они хотят и (более или менее) так, как они хотят (об удручающем вмешательстве продюсеров, концертных агентств и издательств в естественные процессы я сейчас не говорю). В то время как многие композиторы, до сих пор озабоченные «прогрессом» или (сейчас уже реже) «реставраторством», боятся показаться «несовременными» и часто не позволяют себе то, что им, может быть, хотелось бы. (Современные институции, связанные с современной композиторской музыкой, в большинстве своём также только усугубляют ситуацию, оставаясь в той или иной степени авторитарными, по инерции действующими в парадигме 50-60-х годов XX века. Они всё ещё пытаются заниматься селекцией, поощряя композиторов делать так и не делать иначе. Этим они скорее препятствуют, чем способствуют свободному развитию музыки.)

Но когда мы осознаём, что современная музыка — это вся музыка, которую мы хотим считать таковой, тогда мы, композиторы, освобождаемся от обязанности быть «прогрессивными» или «традиционными». В частности, по нашему желанию (и возможностям) мы можем отправиться в любую точку реального или воображаемого прошлого или будущего. Другими словами, сделать такую точку нашим *теперь*. Такого рода перемещения я называю *путешествиями во времени*.

Кроме того, можно отправиться, например, в реальную или воображаемую музыку Индии, Юпитера или альфа-ритмов, т.е. сделать их нашим *здесь*. Такие перемещения я называю *путешествиями в пространстве*.

29 октября 2000 — 19 августа 2009

ИНФЛЯЦИЯ ЕВРОПЫ

Один мой приятель как-то сказал, что два имени символизируют начало новой европейской музыки. Это Ванда Ландовска и Клод Дебюсси. Ванда Ландовска через «экзотический» клавесин, нелепый в конце XIX — начале XX века, открыла Европе дверь в её же собственное музыкальное прошлое. Клод Дебюсси открыл Европе музыкальную Не-европу: возможно, он был первым европейцем, кто услышал «экзотический» гамелан, т.е. музыку иных пространств, как музыку вполне самостоятельную, осмысленную, завершённую и не требующую работы «цивилизатора». Так началось радикальное расширение музыкальной Европы во времени и в пространстве. Раньше иная (внеевропейская и староевропейская) музыка могла восприниматься только будучи «адаптированной» — турецкие марши, галантные индии, половецкие пляски, гармонизации народных песен, бах — бузони. Теперь мы уже (в какой-то степени) способны слушать её в «необработанном» виде. (Более того, теперь мы обычно именно так и *предпочитаем* слушать её.)

Конечно, имена Ландовской и Дебюсси — лишь условные знаки. Всё начиналось раньше. Можно вспомнить, например Мусоргского, который (как потом Дебюсси) вместе с новыми идиомами догадался (осмелился) обновить и структуры (на что не решился, например, Римский-Корсаков). Можно вспомнить Регера, а до него Брамса и Бетховена, для которых прошлое уже переставало быть лишь экзотикой или объектом, в соотношении с которым удобно ощущать собственное превосходство. Можно вспомнить и ван Свитена, в доме которого исполняли Генделя и Баха — «старинную музыку», которую слушали музыканты уже совсем другой эпохи — Моцарт и Бетховен. А в XX веке, когда ситуация становилась уже *качественно* иной, наряду с Дебюсси были и Гершвин, и Стравинский... (Но, может быть, действительно именно Ландовска и Дебюсси оказались первыми?)

Но так или иначе, в XX веке, как раз на закате колониальной эры, европейская музыка стала решительно выходить за пределы своих собственных временных и пространственных границ, активно усваивая иное и превращая его в часть своего собственного.

29 октября 2000 — 19 августа 2009

СОНАТА, ВОССТАНОВЛЕННАЯ ПО ФРАГМЕНТАМ, ПОРЯДОК КОТОРЫХ УТЕРЯН

Это — Соната, услышанная заново. Собственно Соната была закончена в 1990 году. В 1991 Антон Батагов сыграл её в студии, её записали на магнитофонную ленту, а затем «варварским» методом «разрезания и склеивания», другой был тогда невозможен, я сделал монтаж.

Множество аудиокассет с Сонатой я раздал самым разным людям. Кроме того, я много раз играл эту Сонату сам, не меньше сорока, наверное, часто для одного или двух человек. Мне казалось, что в этой музыке есть что-то новое и важное, и я хотел познакомить с ней как можно больше людей. (Часто мой энтузиазм оказывался заметно выше, чем энтузиазм слушателей, но мы-то *знаем*, что для «передовой музыки» это, скорее, правило, чем исключение.)

А через несколько лет появилась возможность делать компакт диски в домашних условиях. Я не знаю, как передать исключительную важность этого момента. Прежде надо было ждать и надеяться, что когда-нибудь «фирма Мелодия», «Deutsche Grammophon» или «EMI», соблаговолит обратить на тебя своё внимание, и будет счастье, — а теперь ждать больше не нужно, всё можно делать, наконец, самому. Такого в истории музыки ещё не было — и я стал работать над этой фонограммой снова, готовя её для компакт диска. Это было в конце 1997 — начале 1998 года.

Это был мой первый компакт-диск. Возился я несколько месяцев. А по ходу работы обнаружил, что мне хочется сделать ещё одну, совсем другую Сонату.

В Сонате 25 частей, структура её «кристаллического» типа, части её соразмерны, во всём — симметрия и порядок, звучание прозрачное, спокойное и уравновешенное. Но может быть, за несколько предшествующих лет я устал от кристаллов и спокойствия, может, ещё по какой причине, но мне захотелось, чтобы всё стало совсем другим. Чтобы всё было несимметрично, непредсказуемо, подвижно, насыщенно и «не вполне реально» — т.е. неисполнимо на обычном «вещественном» рояле.

Работа заняла всего месяц с небольшим.

* * *

А потом, когда всё было уже готово, я придумал такую историю. Будто бы обнаружили ноты или фонограмму некоей неизвестной музыки, созданной, скажем, лет за 200 до того. Весь материал сохранился без потерь, но найденное было не единым целым, но разрозненными кусочками. И вот исследователь, в соответствии со своими представлениями, делает попытку восстановить Сонату в её исходном, «аутентичном» виде. Но он — «сын своего времени», и его «реконструкция» оказывается глубоко ошибочной с точки зрения «исторической достоверности», причём ошибочной дважды. Исследователь не просто «перепутал» порядок частей, но ему даже в голову не пришло, что части должны идти строго последовательно, но никак не смешиваться. — И тем не менее, новое целое, «исторически невозможное», парадоксальным образом оказывается также вполне самодостаточным и убедительным. (Придумывая эту историю, я вспоминал Гленна Гульда.)

Реальность от вымысла отличается в данном случае тем, что в реальности автор-создатель и автор-реконструктор — один и тот же человек, и чтобы проверить всю эту историю, понадобилось не 200, а всего 8 лет.

2002 — 28 августа 2009

VOCES ORGANALES

В средневековом двухголосном органуме нижний голос назывался *vox principalis* — главный голос, в нём воспроизводился грегорианский напев. Верхний голос назывался *vox organalis*, он сочинялся композитором. Сопровождающий голос приписывался к главному по определённым правилам, но при его сочинении всегда была возможна та или иная степень свободы.

Voces organales [вóцэс оргáлес] — это множественное число от *vox organalis*. Как название, *Voces organales* можно понимать по-разному. Во-первых, как просто указание на инструмент: *голоса органа, музыка для органа*. Во-вторых, как *сопровождающие (побочные) голоса*. В большинстве пьес цикла есть *cantus firmus* — мелодия, которая целиком или в виде фрагментов, явно или скрыто проходит через всю пьесу. В каком-то смысле эта (написанная мною самим) мелодия — *vox principalis* всего сочинения, всё остальное по отношению к нему — *voces organales*.

Но возможно и такое значение: *Voces organales* — это *побочная, производная, вторичная музыка* по отношению к некой *главной* музыке — к *voces principales* европейской музыки «тональной» эпохи.

Цикл можно понимать как путешествие по реальным или фантастическим музыкальным ландшафтам XVII-XIX (иногда XVI-XX) веков. По ходу путешествия — обычно это происходит случайно — я могу встретить кого-нибудь из «знакомых»: Бетховена, Шуберта, Вивальди... «Техника» такого рода встреч — это техника *непреднамеренных ссылок и свободных ассоциаций*. Это не только техника композиции, но и техника восприятия, которая предполагает определённую направленность сознания. Работает это так: если почему-либо вспомнился Вагнер, значит он здесь, если Мессиан, то и он здесь. Если оказалось, что некое построение повторяется 12 раз, и мы подумали о 12 нотах клавиатуры, о 12 временах года, или о композиторе Александре Рабиновиче, для которого важна числовая символика, значит всё это тоже здесь.

В *Voces organales* много мест, где исполнитель должен делать выбор («налево — направо»). Иногда получается, что какой-то путь ведёт нас к Григу, другой — к Шуберту, третий — к чему-нибудь такому в прошлом, чего, может быть, никогда и не было. Где-то Бах являет себя в виде В-А-С-Н, в другом варианте через ту же формулу может просвечивать «Славянский вальс» Дворжака...

Пережив такой опыт — сквозь одну музыку слушать как бы другую, — я, к своему удивлению, обнаружил, что подобным же образом можно слушать и ту музыку, где такое слушание, по-видимому, никак не предполагалось. Например, в заключительной партии 16-й сонаты Бетховена можно обнаружить «ссылку» на Шуберта, а в 25-й Гольдберг-вариации (такт 28, 2-я и 3-я четверти) — на Чайковского.

Конечно, наше право — не допускать подобных ассоциаций: например потому, что авторы не имели их в виду, или потому, что такие ассоциации могут вступать в противоречие с идеей направленного времени, со здравым смыслом, наконец. Но полностью закрывая себя для таких восприятий, мы рискуем закрыться и для многого другого, в результате чего будем чувствовать вещи и думать о них проще, чем они того заслуживают.

* * *

Voces organales можно понимать также как *Гипотетическую альтернативную историю музыки, изложенную нехронологически*. Например, что могло бы быть 100-300 лет назад, если бы задолго до того не появился запрет на параллельные квинты и октавы, если бы кварта считалась безусловным консонансом, а кварт-секст-аккорд — самостоятельным созвучием.

Исторически классическая тональность, возможно, завершила своё развитие. Но это едва ли справедливо по отношению к другим формам тональности. Здесь возможна аналогия с аксиоматическими системами. Долгое время евклидова геометрия считалась единственно возможной, но изъятие одной аксиомы и замена её другой привело к созданию совсем другой

системы. Почему бы подобные исследования не проводить и с тональностью? Меняя одни основополагающие условия и сохраняя другие, можно получить самые разные и, возможно, весьма неожиданные следствия — музыку с иным внутренним устройством, логикой и звучанием. Конечно, законы искусства другие, чем законы аксиоматической теории: в искусстве, как и в жизни, исходные посылки не влекут однозначных следствий. В этом смысле искусство правильнее уподобить, например, биосфере. Но ведь и живые организмы сегодня — это не только предмет изучения, но и область, где становится возможным конструирование...

29 октября 2000 — 19 августа 2009

НОВОГОДНЯЯ МУЗЫКА

Исходная идея Встречи принадлежит Николаю Дмитриеву. Она такова: вначале — насколько возможно громкая и грубая музыка, вроде «heavy metal» (Коля взялся найти соответствующую группу), затем музыка предельно тонкая и нежная, с паузами, в духе Мортон Фелдмана. Коля предложил мне сыграть тихую часть. У меня уже были *Звёзды*, музыка вполне для этого подходящая, и я согласился.

Было заранее понятно, что это будет не концерт, а вечеринка — с сидением за столиками, с шампанским, разговорами, и было очевидно, что меня вряд ли будут внимательно слушать. Я, конечно, колебался: стоит ли принимать во всём этом участие. Кроме того, Новый Год для меня, несмотря на всю условность этого момента, — время, когда хочется думать о том, что было, что будет, что сделано и что нужно сделать. Поэтому я предпочитаю дни перед Новым Годом и сразу после него проводить в одиночестве или в кругу близких друзей. Тем более это касалось 2000-го года, о котором я с детства думал как о совершенно особенной дате.

К выступлению я внутренне готовился и настраивал себя на него в течение нескольких дней. Утром в день выступления мне вдруг вспомнились №№ 2, 4 и 6 из *Шести маленьких пьес* Шёнберга — Шёнберга, который самым впечатляющим образом появился в моей жизни лет с 14-15. Стало понятно, что пьесы вспомнились не просто так, и что именно через них я буду прощаться с уходящим веком и уходящим тысячелетием.

Я пришёл на Встречу ко времени моей игры. (Т.е. первую часть концерта я пропустил. По опыту я знаю, что перед тем, как сам играешь, ничего слушать нельзя.) Играть было трудно, я почти не слышал себя из-за гула вокруг. (Я не стал усиливать рояль микрофонами и колонками — чтобы сделать контраст между громкой и тихой частью вечера более отчётливым, и чтобы моя игра была не слишком навязчивой. Микрофоны, помещённые прямо в рояль, использовались только для записи.) Во время игры я чувствовал недовольство и даже агрессию в отношении себя со стороны окружающих: многие хотели танцев и чего-нибудь весёлого, а я играл тихо, монотонно и долго. Недовольство и сильное раздражение были и во мне: я думал о моменте (2000!), искал возможность сосредоточиться, а вокруг — такое...

Но когда я услышал запись Встречи, то сразу понял, что это, фактически, готовое произведение, которое должно существовать в форме компакт-диска (редактировать понадобилось совсем немного). Произведение, которое в качестве своих составных частей содержит другие произведения, а также все звуки, которые там и тогда произошли.

Много в тот вечер случилось такого, что кажется неслучайным. Помимо прочего, то, что пьеса № 6 Шёнберга представлена при её первом появлении лишь несколькими последними аккордами (по какому-то — счастливому — недоразумению микрофоны на моей игре были включены не сразу). Важно и то, что всё началось с «Cisfinitum» — я оставил эту музыку несмотря на то, что не очень люблю её. Слушать эту часть тяжело, но без неё нет полноты (сам я трек с «Cisfinitum» пропускаю; мне кажется, что его нужно послушать, но только один раз, а потом — просто помнить, что он есть). Важно и то, что произошло потом и что осталось уже за пределами *Новогодней музыки*: когда я кончил играть, началась дискотека...

10 октября 2000

Новогодняя музыка — это звук, записанный вечером 30 декабря 1999 года в культурном центре «Дом», Москва. Собрание было посвящено встрече Нового 2000-го года. Вечер начался выступлением группы «Cisfinitum», затем был ансамбль ударно-шумовых инструментов с участием Михаила Жукова, Николая Дмитриева, Александра Маркова и Сергея Аксёнова (на диске эта запись отсутствует), затем Сергей Загний исполнил на рояле произведения Арнольда Шёнберга и свои собственные, и закончился вечер дискотекой (на диске отсутствует). Во время вечера публика имела возможность вести себя более свободно и непринуждённо, чем это обычно бывает на концертах: люди могли разговаривать, ходить по залу, сидеть за столиками, пить вино и т.д.

Исходная идея вечера принадлежит Николаю Дмитриеву. Музыкальная составляющая этой идеи такова: вначале — насколько возможно громкая и грубая музыка, затем — музыка предельно тонкая, нежная и с паузами.

Звук записывался на цифровую аудиокассету сотрудниками «Дома» (запись велась с перерывами).

Новогодняя музыка — это произведение, куда в качестве составных частей вошли звуковые образы других, вполне самостоятельных произведений, а также иные звуки, которые там и тогда случились. Авторство *Новогодней музыки* автор этих строк приписывает себе.

8 февраля 2001

Примечание. Автор рекомендует пропускать первый трек и начинать слушание диска со второго.

⁸ Эта часть текста опубликован в буклетах к CD: Zagny Edition 01.2000 (ZECD 002) и Long Arms Records 2003 (CDLA 03046).

Я решил, что не буду гадать и делать предположения о том, что и как будет. Мне было приятно, что можно позволить себе «уменьшиться в возрасте» (впасть в детство): тебя куда-то везут, все что-то вокруг делают, и есть вполне ясное чувство, что так и должно быть, и нет нужды задавать вопросы. И если Монастырский с Панитковым ругаются, какую верёвку куда прицепить, то это тоже безусловно и правильно, и ни в малейшей степени не выводит из состояния блаженного спокойствия. Лишь то заранее было мне известно, что буду что-то вслух читать, и что надо потеплее одеться. Зачем и почему — совершенно не важно.

Итак, привязали верёвки, повесили ткань, положили под неё матрасик, на матрасик — спальный мешок и сказали мне, чтобы я залез в него. Мне это понравилось: в мешке теплее, и можно лежать. Мне долго подкладывали под голову всякую всячину, как бы подушку, чтобы было удобно лежать, и мне это тоже нравилось: так хорошо обо мне заботятся.

Потом достали книгу красного цвета и невероятной толщины (сантиметров, наверное, 10-12, — в таковом преувеличении есть что-то от детства и от клоунов, — при том, что размер страниц был вполне обычным): Иммануил Кант, Метафизика не-помню-чего. Андрей показал мне, откуда читать, и сказал, чтобы я читал, сколько смогу. Я, было, испугался: как это, сколько смогу? но желание пребывать в ситуации непонимания оказалось сильнее, и я снова успокоился. На ткань, что висела горизонтально прямо надо мной, положили включённый на запись магнитофон, и я стал читать. Все почему-то ушли куда-то, вышли из поля моего зрения, хотя иногда я слышал голоса. Мне нравилось, как я читал: я делал это неторопливо, очень выразительно интонируя, и было понятно, что меня никто не слышит.

Текст был о том, что существует точно обратная зависимость между количеством тепла, получаемого планетой от солнца, и степенью телесного и духовного развития существ, обитающих на этих планетах. Самые грубые телесно и неразвитые духовно существа живут близко к Солнцу, на Меркурии и Венере, самые продвинутые — вдали от Солнца, на Юпитере и Сатурне. Земляне же являют собою некую промежуточную ступень. Самый простой человек земли — Ньютон для Венерианца, а наш Ньютон — дикарь в сравнении с самым заурядным Юпитерианцем.

Вдруг вокруг меня появились люди (помню озабоченное лицо Игоря Макаревича) с лопатами, и стали сверху на ткань класть снег, под тяжестью которого ткань с каждым разом всё более провисала, приближаясь ко мне. От неожиданности я стал смеяться и некоторое время совсем не мог читать. Тут я подумал, что меня будто бы хоронят, засыпают меня, лежащего в этой упаковке (в гробу, в спальном мешке), как бы землёй, и что это страшно весело: никогда раньше я и представить себе не мог, что это может быть так весело, когда тебя хоронят. Я возобновил чтение, но ткань упала на меня, и я остановился, ибо ничего уже не было видно. Но ткань вдруг сползла с меня, и я опять мог видеть книгу и всё вокруг. Стало совсем уже весело, что я неожиданно сразу же и воскрес, и я стал читать вновь. (Кажется, это была накладка, планом вовсе не предусмотренная.) Вокруг меня продолжали что-то делать, и ткань через некоторое время снова упала на меня, опять всё закрыв, и Андрей тихо сказал мне, что всё, читать больше не надо. — Длилось это минут пять-семь.

Ткань подняли, и Николай сказал, что из мешка можно вылезать. Тут я боковым зрением увидел (то ли из того, то ли из этого мира), что Андрей и Игорь быстро вынимают из магнитофона только что записанную кассету и вставляют туда другую, потом скотчем

⁹ Текст написан по просьбе Андрея Монастырского как рассказ о моих впечатлениях об акции 625-520, которая состоялась 4 марта 2001 года и в которой я принимал участие. Текст опубликован в Восьмом томе «Поездок за город» Коллективных действий. (Часть текста «Добавление Андрея Монастырского» написана мною.)

привязывают магнитофон к канту и кладут вновь образованный объект (так он был кем-то, кажется Андреем, назван: объект) на ткань (kant — на — tkan), которая к тому моменту была освобождена от снега и снова висела над землёй. Магнитофон, привязанный спиной к канту, издавал очень смешные, совершенно идиотские звуки, как бы «космические», будто бы из фильмов 60х-70х годов.

Потом мы уходили, оставляя всё как есть — вместе с драгоценным объектом — на месте. Звук ещё очень долго был слышен, а вид висящей ткани по мере удаления становился неожиданно всё более таинственным и загадочным.

Два совпадения между элементами акции и элементами моего внутреннего пространства (пространства того, кто оказался центральным персонажем и зрителем акции) привлекают моё внимание. Совпадения эти, я почти уверен, не были преднамеренными. Когда мы с трудом, по снегу, шли по узкоколейке к месту, окружённые справа и слева голыми деревьями, я думал, как часто думаю в последнее время: о том, как мы беспомощны, доведись нам остаться наедине с природой, безо всякого прикрытия со стороны цивилизации. Или о том, как мы, со всем богатством нашего духовного мира и способностью тонко чувствовать, оказались бы вдруг в теле собаки или марсианина — пустили бы нас, скажем, в консерваторию? — Текст Канта — вдруг! — из того же круга тем.

Другое совпадение. Уже на обратном пути, в машине, Андрей придумал название для акции: 625 (таково предполагаемое количество метров от места действия до места пересечения узкоколейки с автомобильной дорогой, по которой мы приехали). — Несколько месяцев назад я закончил очень важный для меня компакт диск — может быть, самый важный для меня на сегодняшний день — с Пятой Пьесой и Магическими Звёздами (звёздами!). Ключевые структурные числа Пятой Пьесы — 5 и 25 (5 в степени 2), а Магических Звёзд — 6 (ибо звёзды шестиконечны) и 36 (6 в степени 2, ибо всего магических звёзд также шесть). Кроме того, число 5 понимается мною сейчас как женское, а 6 — как мужское. (Об этом мне сказала Анна Колейчук, когда я дарил ей диск. Она сказала: пятиконечная звезда — женская фигура, а шестиконечная — мужская, по числу «лучей» женского и мужского тела. Когда я сочинял Пятую Пьесу и когда я мастерил диск, я этого ещё не знал.) А число 2 — это 5 и 6 вместе (два числа или две сущности); это и то, что соединяет или разделяет 5 и 6 (ибо 2 располагается посередине: 6-2-5); это и то, что стремится к пяти: 6 to 5 (6 two 5) или, если читать справа налево («по-еврейски»), отвращает, отделяет, или отличает одно от другого (5 от 6). (На диске есть ещё 2 маленьких сочинения: Расклад № 1 и Этюды № 1-3, занимающие вместе 6 треков (2 раза по 3). А шестиконечная звезда — это два треугольника: восходящий и нисходящий. Всего же на диске 30 треков (5×6). Для самой же Пятой Пьесы (помимо чисел 5 и 25) очень важно «Солнечное» число 11 (5+6) — на диске Пьеса располагается также на 11-и треках. А Звёзды на диске занимают 13 треков (6+2+5). — Не странно ли всё это?)

()

Сергей Загний, 11 марта 2001.

Добавление Андрея Монастырского. В «Пьесе № 5» есть («важно», как сказал бы С.З., участие которого в акции, первое в его жизни, было своего рода инициацией) также число 10 (5×2, число верёвок, поддерживающих ткань): в Пьесе 10 полных одинацатитактов. В «Магических Звёздах» существенным и структурообразующим является также число 12 (6×2): таково полное число звуков в октаве. Поразительно, что в последней — заключающей и обобщающей — пьесе на компакт-диске С.З., в Этюде № 3, ровно 21 созвучие! Ведь 21 — это и 10+11, и 12 (в десятичной системе), прочитанное задом наперёд! — Очевидно, что всё это имеет самое прямое отношение к нашей акции, — при том, что мы предвидели далеко не все из этих (и многих других, не упомянутых в этом тексте) связей и соответствий.

А.М., 12 марта 2001

Уточнение. Теперь я узнал, что название акции — 625-520. Поэтому мы могли бы продолжить нумерологический анализ (обратив внимание на то, что $520=2 \times 2 \times 2 \times 5 \times 13$, т.е. содержит 13 и 26 (!!!), и что $625-520=105$, и что $1+0+5=6$, и что мы несколько напуганы аннигиляцией 6, превращением его в 0 (nihil) в процессе обратного чтения). Однако мы предпочитаем воздержаться от такого анализа, так как это занятие начинает становиться опасным и грозит завести нас слишком далеко.

Сергей Загний, 19 марта 2001

МУЗЫКА СФЕР (Сумасшедший Звездочёт Юниус фон Ганцен)

Звезды я наблюдаю уже много лет. Всё своё время я посвящаю наблюдениям и вычислениям. Ради звёзд я оставил все земные дела, в которых так преуспели славные предки мои.

Жизнь я веду вполне уединённую. Никогда прежде я не сообщал никому о своих открытиях. Но сегодня я пригласил вас к себе. Вы — первые, кто увидит то, что прежде было известно, наверное, только мне одному.

Кто-то может подумать: странный человек! В наше беспокойное время он занят звёздами, будто нет больше дел на земле. Будто не было этих ужасов во Франции, будто не нарушает покой людей своими авантюрами Наполеон Буонапарте, будто не грозит ниспровергнуть всё самое прекрасное этот шумный Бетховен — наивный гордец! Может быть, он просто прячется за звёзды, чтобы убежать от земных забот?

Я отвечаю так. Да, звёзды — мой приют и убежище. Но не только это вижу я в них, но и силу, которая сможет вернуть нам утраченные когда-то гармонию и покой. Силу, которая, совместно с другими силами, сможет вернуть нас к нашей первоначальной сущности.

Итак, я приглашаю вас наверх, туда, где так много месяцев провёл я в полном уединении, разговаривая лишь с небесами. Поднимайтесь, пожалуйста, по этой лестнице. Только будьте осторожны, ступеньки у центра очень узкие.

Вот здесь... А это — вид, который открывается из моего телескопа.

(Проекция на плоскость 1-й страницы партитуры «Магических звёзд».)

Это они!.. Да, это они...

То, что вы видите — это магические звёзды. Это настоящие магические звёзды, хотя, может быть, в это трудно сразу поверить. Посмотрите, как устроены они. *(Схема звёзд, проекция.)* Это — два треугольника, восходящий и нисходящий. Таким образом, у звёзд шесть лучей, звёзды шестиконечны. Шесть точек на концах этих лучей — на углах треугольников, и шесть точек в местах, где треугольники пересекаются. Всего двенадцать точек, или элементов, или ячеек. Двенадцать, как нот в октаве — обратите, пожалуйста, на это внимание. А теперь — посмотрите: все ячейки заполнены числами, от одного до двенадцати, без повторений. Числа расположены так, что те из них, что лежат на отрезке, на любой из сторон треугольника, в сумме всегда дают одно и то же число — 26. Например, $1+11+12+2=26$, $2+5+9+10=26$, $3+12+5+6=26$, и так далее. То же число — 26 — образуется, если сложить все шесть вершин, чисел внешнего круга. А сумма чисел внутреннего круга даёт два раза по 26!

Надо ли объяснять, что значит 26?! И кто осмелится теперь сказать, что звёзды не имеют отношения к жизни?

А возьмём форму звезды. Посмотрите, ведь она, как и снежинка, — совершенное подобие человеческого тела! *(Встаёт, широко расставив ноги и вытянув руки в стороны, в форме пятиконечной звезды.)* Конечно, в наше время в человеке часто видят только пять лучей, о шестом луче мало знают, многие и вовсе не подозревают о его существовании. Ведь не родились ещё ни Фрейд, ни Юнг, утешители человечества. Шестой луч, олицетворяющий начало всех начал, везде помечен числом 1.

Но, может быть, самое удивительное состоит в том, что звёзды заключают в себе музыку. *(Снова — первая страница «Магических звёзд».)* Двенадцать звёздных чисел и двенадцать нот находятся друг с другом в самом прямом соответствии. С числом 1 связана нота *ми* (а вовсе не *до* и не *ля*, как можно было бы подумать), с числом 2 — *фа*, и так далее. *(Играет на рояле эту страницу слева направо.)* Если звёзды немного повернуть — вернее, повернуть себя относительно них — то звучание будет уже иным. *(Отображает на экран и играет 2-ю страницу слева направо.)* Но и без всякого поворота звучание может быть самым разным. *(Вернуть первую страницу.)* Так, например, звучат звёзды, если активны только вершины звёзд, точки внешнего круга. *(Играет.)* А так звучат точки внутреннего круга. *(Играет.)*

Почему одно и то же может звучать столь по-разному? Так происходит потому, что звёзды — не обычная книга, которую можно читать лишь в одном направлении. Звёзды — это не банальная книга. Звёзды, как саму Книгу Жизни, можно читать с любого места и в любом направлении, — и если бы это было в наших силах, мы читали бы их сразу отовсюду и сразу во всех направлениях.

Ведь книги-то простые, а толкуют всё о Нём.
Банальные ведь книги, а толкуют всё о Нём.

А вот стороны треугольников — те самые отрезки, которые в сумме всегда дают дважды божественное 26. Я перебираю их произвольно, не зная заранее, какой из них буду играть дальше. (*Играет долго.*)

Пребывая долгими тёмными ночами в созерцании холодного и бездонного неба, я часто согреваю себя мыслью о том, что ко мне прилетит как-нибудь пятиконечная звёздочка, которая будет с той поры радовать меня своим светом и согревать меня своим теплом...

Но слушайте дальше. Я беру все стороны треугольников, все отрезки по 26, и располагаю их таким образом, что вначале идут все отрезки с *ре диез* посередине, потом с *ре* и так далее. Вот как это получается. (*Отображает и играет Ordered Sides 7.*) А вот те же отрезки, но в другом порядке. (*Отображает и играет Ordered Sides 11.*)

Это и есть настоящая музыка звёзд! Это — та самая Музыка сфер, о которой самые проникательные умы в прежние времена лишь догадывались, но которую никто прежде не мог слышать. Как эта музыка отличается от всего, что звучит вокруг! Насколько она глубже и совершеннее всего, что создано людьми, даже такими людьми — лучшими из людей — как Гайдн и Моцарт! Но могу ли я показывать Музыку сфер людям? Иногда меня приглашают в местную консерваторию читать лекции по астрономии. Но лишь только я заговариваю о Музыкае сфер — не о схоластической абстракции, о ней говорят сейчас на всех углах, но об истинной Музыкае сфер — на меня сейчас же смотрят как на сумасшедшего.

Но пойдёмте дальше. Теперь я хочу показать нечто ещё более удивительное — шестизвучия. Так звучат те из них, что образуются вершинами звёзд, точками внешнего круга. (*Играет Ordered Outer Hexagons 1.*) А вот как звучат шестизвучия внутреннего круга. (*Играет Ordered Inner Hexagons 6.*)

В этой музыке есть что-то волнующее, что-то, что напечалит Александра Скрябина. Скрябин — запомните это имя. Он родится в России лет через сто. В России, в той далёкой стране, где снег лежит шесть месяцев в году, и люди шесть месяцев могут видеть только белое. Многие не выдерживают этого и сходят с ума. А некоторые навсегда покидают свои жилища и уходят на север. Они стремятся достичь Северного полюса, вершины Земли, откуда, как они думают, они увидят сразу все звёзды Вселенной. Бедняги! Если бы они знали, какое их ждёт там разочарование! Но, по счастью, они умирают всегда прежде, чем достигнут цели, и мечта их сохраняется с ними до конца. Я проделал необходимые вычисления и выяснил, что звёздная музыка на Северном полюсе состоит всего из двух нот. Она исполнена такой печали, какую простому человеку почти невозможно выдерживать сколько-нибудь долго. Вот каковы звёзды на севере (*показывает Stars in Base-2 Mode*) — совсем как снежинки. А вот их музыка. (*Играет на дудочке довольно долго.*)

Однако, дорогие гости мои, я немного устал, за много лет я отвык разговаривать с людьми подолгу. Мне нужно поспать, тем более, сегодня ночью мне снова предстоят наблюдения. В последнее время я занимаюсь трапециями — они являют собою нечто совершенно особенное. Может быть, в следующий раз я покажу вам что-нибудь из этого. А теперь я пойду. Вы можете, если хотите, ещё побыть здесь. А если хотите, можете погулять в моём саду. Там есть источник с ключевой водой, она холодная и приятная на вкус.

4 апреля 2001

МУЗЫКА СФЕР

выступление на конференции «Новое сакральное пространство» (Конференц-зал Московской консерватории, 20 апреля 2001 г.)

На конференции моё выступление было последним. Я читал Музыку сфер, сидя за большим столом лицом к аудитории и спиной к роялю и окнам. Справа от меня на столе стоял диапроектор, установленный таким образом, чтобы изображения проецировались на потолок. Слева от меня на столе стоял проигрыватель компакт-дисков. Во время выступления мне ассистировали Дмитрий Курляндский, который менял изображения на диапроекторе, и Елена Черемных, задача которой была — в определённый момент включить компакт-диск и регулировать уровень громкости. Верхний свет в зале был выключен — свет шёл только из окон и от диапроектора.

Вместе с основным текстом читались и все ремарки (курсив в скобках), которые *только* читались, но никогда не осуществлялись в действии.

В деталях, выступление проходило следующим образом. Вместо заголовка я произнёс: «Моё сообщение называется Музыка сфер», после чего стал читать текст.

Далее, после слов «А это — вид, который открывается из моего телескопа» (6-й абзац), по моему знаку были одновременно включены диапроектор и компакт-диск проигрыватель. С этого момента и до конца выступления на потолок проецировались изображения некоторых страниц партитуры «Магические звёзды» (а также, ближе к концу, двух моих стихотворений — числового и буквенного, и первой страницы моей «Метамузыки»). С этого же момента и до конца с компакт-диска воспроизводились «Магические звёзды» в моём исполнении на фортепиано (диск «Пьеса № 5, Магические Звёзды, Расклад № 1, Этюды № 1-3», Zagny Edition, ZECD 006). Изображения менялись через одну-две минуты, и их смена ни в какой степени не была синхронизирована ни с тем, что указано в ремарках, ни с тем, что в этот момент звучало.

Далее, после слов «Банальные ведь книги, а толкуют всё о Нём» (14-й абзац) я достал скрытые до этого момента от зрителей «Волшебную палочку» и «Песочные часы» и произнёс следующие слова: «Это — инструменты, которые я использую в своей работе. Это (*показывая Волшебную палочку*) — магический преобразователь, с его помощью карта звёздного неба переводится в нотные символы, а это (*показывая Песочные часы*) — измеритель времени, — времени, разумеется, астрономического». Волшебная палочка представляла собою тонкую и почти прямую ветку от дерева длиной в 33,6 см., к узкому концу которой была прикреплена плоская шестиконечная звезда неправильной — в детском стиле — формы, вырезанная из картона, максимальное расстояние между противоположными лучами — 8 см. И веточка, и звезда были целиком выкрашены серебряной краской. Песочные часы были 9,8 см. по высоте, диаметр оснований — 4,2 см. Стекланный сосуд был вставлен в деревянный клееный корпус, его «нижнее» и «верхнее» основания соединены друг с другом тремя круглыми в сечении деревянными палочками, расположенными вокруг сосуда на равном расстоянии от него и друг от друга. Часы, неприхотливые по виду, производят, однако, впечатление старинной вещи, сделанной, по-видимому, в начале XX или в конце XIX века. Время пересыпания песка из одной полуколбы в другую — приблизительно 3 минуты. Волшебную палочку и Песочные часы, после того, как я представил их, я положил на стол, соответственно, по правую и по левую руку от себя, где они продолжали лежать до конца выступления.

После слов «Там есть источник с ключевой водой, она холодная и приятная на вкус» (самый конец текста), я встал и «ушёл из помещения» — пошёл назад, к окну и «спрятался» между ним и роялем. Через некоторое время я вышел из «укрытия» и объявил об окончании выступления.

Строки «Ведь книги-то простые, а толкуют всё о Нём. // Банальные ведь книги, а толкуют всё о Нём» — это вариация на стихотворение Анны Казанской, которое, с согласия автора, я воспроизвожу здесь целиком.

ПРОГУЛКА ПО РЕЙНУ

Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire
Apollinaire, 1913

А стакан мой разбился в смех
Аполлинер, 1913

Бутылки-то простые
а наполнены вином
обычные бутылки
а наполнены вином

а в годы золотые
нужно быть всегда вдвоем
до нас другие жили
вот и мы теперь живем

назва и расстояния
сменяют имена
не я одна не аня я
нашлись и для меня

любовницы и вдовы
проходимцы и мужья
названия готовы
а не я одна не я

разлучные различные
различные разлучные
а тем равноязычные
что только разнозвучные

стакан как мера емкости
воздействия на дух
сосуд как степень емкости
целующихся двух

обычные повторы
и наполнены вином
а что мы все актеры
и не первый раз живем
притворные просторы
это мой стакан вверх дном

стекло как мера ломкости
граненость остов кров
а градус степень громкости
вторгающихся слов

а мне чистейшей рейностью
на то наполнинер
чуть что чревато ревностью
а рядом например

а мне опять банальностью
бензинностью вином
стакан вверх дном
уже не мной
безвинностью виной

1998

Два моих стихотворения, числовое и буквенное, отображённые в числе прочих изображений на потолке во время моего выступления, выглядели так.

1.

5 6 6 5 5 6
5 5 6 5 6 6
5 5 5 6 6 6

4 7 5 6 4 7
4 6 5 6 5 7
4 6 6 5 5 7

3 8 6 5 3 8
3 7 6 5 4 8
3 7 5 6 4 8

2 9 5

2.

Цук цук цук
пав а ззвх кж хзищъ\й ьсм8
укъ йцъх -1 уке мисм4

длапшк м жцъ чц сегунк
ичячьдй ыв

Август — сентябрь 2001

ШЕСТИ- И ПЯТИКОНЕЧНЫЕ МАГИЧЕСКИЕ ЗВЁЗДЫ (трактат)

Магическая звезда — это объект, состоящий из сторон и вершин — точек, где стороны пересекаются. В шестиконечной звезде 6 сторон и 12 вершин: 6 внешних (угловых) и 6 внутренних. В пятиконечной звезде 5 сторон и 10 вершин: 5 внешних (угловых) и 5 внутренних. На каждой стороне по 4 вершины: 2 внешних и 2 внутренних. Вершинам соответствуют натуральные числа: от 1 до 12 для шестиконечной звезды и от 1 до 10 — для пятиконечной. Числа должны располагаться так, чтобы сумма чисел, лежащих на любой из сторон, была одинаковой. Для шестиконечной звезды это число 26, для пятиконечной — 22. Такой же должна быть и сумма угловых вершин (26 и 22 соответственно). Тожество сумм — то, что определяет звезду как *магическую*.

Идея магической звезды подобна идее магического квадрата.

Числа 26 и 22 получаются следующим образом. 12 чисел шестиконечной звезды — $1+2+\dots+12$ — дают в сумме 78, а 10 чисел пятиконечной звезды — $1+2+\dots+10$ — 55. Пусть x — сумма чисел любой из сторон, a — число сторон, s — сумма всех чисел звезды. Так как $ax = 2s$, поскольку каждое число считается дважды, то $x = 2s/a$. Следовательно, сумма чисел любой из сторон шестиконечной звезды $2 \times 78 / 6 = 26$, а пятиконечной звезды — $2 \times 55 / 5 = 22$.

Шестиконечных магических звёзд всего существует шесть, если не считать варианты, образующиеся в результате зеркального отражения или вращения. Пятиконечных магических звёзд не существует ни одной.

Возможны, наряду с другими, следующие символические толкования. Шестиконечную звезду можно понимать как образ мужской фигуры, а пятиконечную — как образ женской, по числу *главных лучей* мужского и женского тела соответственно. Число 26 также можно отнести к телесной форме человека: такова сумма *малых лучей* мужского тела. Может показаться, для числа 22 нет такого соответствия, ибо число малых лучей женского тела — 23. Вопрос, однако, находит решение, если принять во внимание субстанциональное женское мыслить его как «-1». При сложении «-1» актуализируется (как действие и как принцип), и общее число малых лучей оказывается равным не 49, а 48, то есть $26+22$ ($26-1+23$).

Трудно преувеличить значение числа 48 для нашей жизни. Из музыки упомянем лишь 48 прелюдий и фуг обоих томов *Хорошо темперированного клавира* и отметим, что по 48 пьес содержит каждый из томов в отдельности.

Не забудем и число 11 (5+6). К нему особенно настойчиво возвращался Веберн. 11 (как $5+3+3$, десятикратно повторенное) мы находим и в Пьесе № 5 автора этих строк.

5 июня 2001 — 22 августа 2004

«НОВЫЙ МИНИМАЛИЗМ СТАРОГО СВЕТА»¹⁰

Для меня минималистическая музыка — это нечто слишком короткое (Веберн) либо слишком длинное (Фелдман), нечто слишком простое (Райли) либо слишком сложное (Я), слишком медленное или быстрое, нечто звучащее (Моцарт, 2:42) или нет (Кейдж, 4:33). «Минимализм» и «максимализм»: иногда я понимаю эти слова как синонимы, иногда — как частные проявления «экстремизма».

Май 2001

¹⁰ «Новый минимализм Старого света» — фестиваль, который проходил в Культурном центре «ДОМ» с 16 по 20 мая 2001 года в рамках фестиваля «Альтернатива». В организации «Нового минимализма...», где главным продюсером был Николай Дмитриев, я также принимал некоторое участие. Для фестиваля нужно было написать Motto — им и стал этот текст.

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ТАТЬЯНЫ ЧЕРЕДНИЧЕНКО
«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗАПАС. 70-Е. ПРОБЛЕМЫ. ПОРТРЕТЫ. СЛУЧАИ»
— М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 592с., илл.¹¹

По инерции ожидаешь, что текст будет последовательным изложением, и, даже (как это иногда бывает — чаще у философов, чем у музыковедов), целенаправленным развёртыванием, развитием и исчерпанием некоей идеи, — с многочисленными, обязательными по природе жанра, примерами из музыкальной практики, долженствующими данной идее, претендующей на статус зеркала истины, придать дополнительный вес. (А примеры будут, скорее всего, непослушно выбиваться из красивой линии повествования, досадно мешать идее, скрыто невежливо не желать вписываться в неё и даже сопрягаться с нею. — Лучше бы этой музыки вообще не было! — хочется воскликнуть в таких случаях, — зачем она всё портит?)

Здесь же сразу всё по-другому. Отказ от изложения, ведущего от чего-то к чему-то, разрушает привычную парадигму. Текст разбит на блоки различной краткости, о связи между которыми, кажется, нет специальной заботы (связи, прямо или через расстояние, иногда всё же образующиеся, создают эффект «красоты сверх необходимого»). Блоки — это отдельные ракурсы, впечатления, моменты, фотографии (образов или идей). Постепенно совокупность моментов — взгляд пристальный и равнодушный! — охватывает всё пространство, образуя большую многомерную картину. Её единство обеспечивается единством субъекта-созерцателя. Противоречия в картине — противоречия самой «натуры». Текст книги о современной музыке и об истории музыки на структурном уровне оказывается подобным как самой музыке — отказавшейся во многих значимых образцах от логики причинно обусловленного и целенаправленного движения, — так и истории, как она понимается сегодня — которая также не есть (уже) движение, определяемое некоей единой (разной в разных моделях) движущей целью и/или причиной. С неожиданной стороны текст оказывается адекватным своему предмету.

* * *

Словосочетание «психологическая музыка» после 50-х годов XX века превратилось в ругательное. Это понятно. Музыка, рождаемая «из чувства», в продолжение последних 150 лет слишком устала от себя и выдохлась. Парадокс, однако, в том, что музыка, называющая себя непсихологической, не только расчищает пространство для психологического, но, возможно, сама это пространство и обживает. Старый и новый психологизм соотносятся как разные стадии. Нынешний (или будущий) психологизм — это то, что после З. Фрейда и К. Г. Юнга (что Фрейд и Юнг случились давно, а музыкальное этому соответствие обещает быть осознанным и выраженным только теперь, — это, как кажется, лишь обычное несовпадение фаз во времени). Например, человек обнаруживает, что ему необходимо одиночество, или что нужно оглянуться назад. Он вслушивается — в своё желание. А если не так, то почему, например, Сильвестров? Новый психологизм — это то, что после структурализма. Объект найденный, конструкция внесубъективна, но на то и другое обращаем наше внимание и желание — мы.

* * *

Говорится ли о современности или о далёком прошлом, о конкретном или об общем, о людях или о явлениях, разговор всегда — о фундаментальном, существенном и часто предельном. Письмо интенсивное, прямое и ясное, без «лишних» оговорок и умолчаний, часто

¹¹ Текст опубликован в журнале «Новый Мир» 2002, № 9 под заголовком «Красота сверх необходимого».

жесткое, не всегда безупречное и всегда — равнодушное. Всё это заставляет переживать текст глубоко и остро. Он задевает.

В связи с композиторами, героями этой книги (на их месте, конечно, могли бы быть и совсем другие люди), в разной степени и по-разному невольно думаешь о том, что в наше время (а, может быть, и не только в наше) значительность человека, «вес» его жизненного пути, с одной стороны, и его известность, социальный резонанс на его деятельность, с другой — вещи, по-видимому, не связанные друг с другом прямо. Поэтому важно помнить и понимать, что есть Люди. А пока есть Люди, есть и надежда, что «город» не будет разрушен.

Неужели только постоянное переживание близости смерти или непрерывный аскетический подвиг есть то, что может освободить нас от бессмысленности: от рутинного, вялого и тупого или от блестящего, пустого и башметообразного?

* * *

В притчах («случаях») имена людей называются прямо. Иногда это почти жестоко — при пересказе неприглядных историй имена реальных действующих лиц обычно умалчиваются. Но всё оправдывает глубокая печаль. И становится понятно, что всё правильно: раз сделано, то и названо. Печаль предохраняет от злорадства. Печаль, как я её слышу, о людях, значит — и о нас тоже. Мелкое и глупое в других — это и наше. Мы того же теста, принадлежим той же вселенной. Печаль в том, что эти притчи — для нас.

* * *

Что сразу обратило моё внимание — это неожиданно прямое соответствие конструкции книги и её названия. «Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи». Похоже на «Музыкальное Искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, теоретические концепции» (название одного консерваторского сборника). Ожидаешь, что «проблемы, портреты, случаи» — некие условные точки, в совокупности определяющие некое поле, более или менее размытое в своих очертаниях. Оказывается же, что это — ещё и вполне ясно обозначенные и отделённые друг от друга части текста. «Проблема» — то, что располагается под тем или иным «проблемным» заголовком. «Портрет» — под заголовком в виде имени или имён собственных. «Случай» — под заголовком, начинающимся со слова «случай». Помимо этого, объявленного в заглавии книги, есть ещё «неподстрочные / подстрочные примечания», «контекст (конспективно)» и обычные, помещённые в конце разделов, сноски. Все эти «проблемы-случаи-контексты» причудливо чередуются друг с другом, образуя сложную и прихотливую конструкцию — типологически подобную таковой в современной музыке.

* * *

Конечно, нужно сказать и об Александре Рабиновиче. То, что он делает, вполне сопоставимо с Арво Пяртом и Валентином Сильвестровым. И по роду, и по значению, и по силе, и по оригинальности.

* * *

Должен признаться, что тексты, написанные Татьяной Васильевной до конца 1980-х (из тех немногих, что мне попадались на глаза), мне не нравились. В моём восприятии они представляют собой примерно следующее. В основании — некоторая рискованно-захватывающая, смело-сомнительная идея. Автор выстраивает сложную логическую конструкцию, с «дефинициями и систематизациями», монументальное сооружение, на вершине которого — исходная же идея, теперь уже во всём своём блеске. Однако досадным образом отдельным деталям постройки не было уделено должного внимания. Некоторые камни оказались не достаточно прочными, другие в спешке не совсем тщательно подогнаны

друг к другу. И всё здание, не успев возникнуть, катастрофически рушится. — Понятно, ни сам текст, ни его автор — тот, что остаётся внутри текста — об этом и не догадываются.

* * *

Когда книга вышла из печати, и я впервые взял её в руки, полистал и выборочно почитал, меня охватило редкое воодушевление, и я набрал номер Т. В., чтобы сообщить ей о своих восторгах. Я говорил что-то о том, как всё это здорово, по-настоящему сильно и глубоко, насколько книга действительно нужная и своевременная, что это не просто книга, а настоящий подвиг, как много она делает ясным и т. д. Что «эти случаи» вовсе не злые (как ей с укором только что кто-то говорил), а совсем наоборот, ибо наполнены печалью, ясно различимой для тех, кто умеет читать. О том, заодно, что не любил её прежние тексты, и пр.

Через некоторое время мне позвонили из журнала и спросили, не написал бы я рецензию на эту книгу. Ах, если бы заранее видеть все причинно-следственные связи! Всего-то только позвонил, высказался — и вот что из этого получилось...

* * *

По словам Т. В., хорошо она стала писать примерно с 1993 года. Действительно, разница между старыми и новыми текстами огромна. Единственный, пожалуй, реликт предыдущей манеры — некоторая не всегда аккуратность по отношению к «фактам». Неточностей разного рода набирается довольно много, и это может раздражать. Ошибки в частностях могут провоцировать недоверие и ко всему остальному. Однако, мне представляется, что это всё-таки не совсем «неточности», не совсем «просто искажения». Скорее, это «преломления», образующиеся через посредство «личного отношения». Факты предстают такими, какими они вспоминаются. В связи также и с целым, частью которого они являются. Поэтому фактически-не-бывшее парадоксальным образом соответствует истине в её существенном иногда едва ли не больше, нежели действительно-случившееся. Пример. Сочинения Николая Сидельникова звучат крайне редко, почти не звучат вовсе. Последнее сочинение композитора, «Минотавр» для фортепиано (очень трудное для исполнения сочинение, длящееся более часа), — как пишет Т. В., вообще ни разу не было исполнено. При том, что в действительности «Минотавр» несколько раз исполнялся вскоре после смерти автора композитором и пианистом Иваном Соколовым, учеником Сидельникова, высказывание Т. В., по моему впечатлению, не только диссонирует истине, но и оттеняет её. Ибо действительность также и в том, что сочинения Сидельникова всё равно почти не звучат, их — и «Минотавра» в том числе — всё равно как бы и нет.

Да простится мне моя неловкая защитительная речь. Смысл книги, хочу я сказать, — совершенно в другом. В том, о чём эта книга, она точна. А была ли премьера такого-то сочинения в Швейцарии или в Австрии, начинается ли другое сочинение («In C» Терри Райли) ходом ми-до или, напротив, до-ми — в данном случае не важно.

* * *

Надо было решиться остановить свой взгляд на тех, социальная судьба которых, с точки зрения общепринятых представлений, не вполне убедительна. Или на тех, признание которых со стороны профессионального мира не всегда однозначно. Надо было увидеть — действительно увидеть — в этих людях то, что в них есть уникального. И распознать в том, что они делают, ценность самой высшей пробы. — И рассказать об этом. И показать, какое богатство мы имеем — или могли бы иметь, если бы умели видеть и различать, если бы умели говорить.

Нужно было также окинуть взором историю музыки, чтобы понять день, к которому мы пришли, тонко продегустировать его и поставить ему диагноз. Заодно по-новому увидеть и саму историю, уже из опыта сегодняшнего дня. Заодно взглянуть и на «неисторические»

музыкальные пласты — фольклор, каноническую культовую или церемониальную музыку и популярную музыку самых разных времён. И всё это связать воедино в едином представлении.

* * *

Года два или три назад, в ответ на мартыновское «новое сакральное пространство» (сомнительность идеи я вижу уже в том, что, когда о нём — о сакральном пространстве — объявляют публично — как об очередном товаре, оно с автоматической неизбежностью превращается в пространство профанное), и поскольку публичные пространства вообще обнаруживают себя как нечто всё менее и менее достоверное, я придумал формулировку: «новое приватное пространство». «Новое» — и ради «красного словца», и по необходимости: ибо старое, в качестве пространства, в котором живёт музыка, исчезло или было разрушено. Предчувствие и первое осуществление такого пространства я видел, например, в деятельности таких людей, как, Гленн Гульд и Валентин Сильвестров. — Я вспомнил об этом, читая главу «Новая частная жизнь», последнюю главу из книги Т. В.

* * *

Коллеги, желая сказать приятное автору, часто говорят: «Поздравляю. Очень удачное сочинение». А один композитор (не назову его имени) вполне серьёзно так говорил ученикам своим: «Писать надо много, тогда больше шансов, что из написанного хоть что-нибудь окажется великим». Как если бы автор сам не очень понимает, что делает. Как если бы творчество — азартная игра: выпадет, не выпадет. А я думаю, нужно не поздравлять, а благодарить. Например, так: «Спасибо, что Вы есть. Спасибо, что Вы сделали это. Спасибо, что Вы взяли на себя труд сделать это, мы знаем, что это большой труд. То что Вы сделали, очень важно для нас. Спасибо Вам за это!»

18 мая 2002

ОБЪЕКТИВНАЯ МУЗЫКА И СУБЪЕКТИВНЫЙ ОПЫТ

Иногда мы берём нечто из внешнего мира и превращаем это в музыку — *объективную* или *найденную музыку* (по аналогии с «найденным объектом» Марселя Дюшана и в противоположность музыке, исходящей от нас самих, от наших чувств и т.д.).

Можно говорить о двух родах объективной музыки. Первый род — это музыка окружающей среды, совсем или почти необработанная. Она может быть объявлена авторским произведением, хотя не обязательно. К её созданию автор не имеет никакого отношения. Это найденная и объективная музыка в самом прямом смысле. Функция автора здесь в том, чтобы найти эту музыку и переопределить её в качестве своего собственного произведения. Это может быть аудиозапись, в духе конкретной музыки. Это может быть пьеса вроде «0:0» Кейджа, где авторской музыкой объявлена вся Вселенная или любая её наличная или воображаемая часть.

Второй род — это музыка, производная от некоторой «объективной» беззвучковой модели: визуальной, пластической, геометрической или иной. Но здесь нужно принять во внимание следующее. Если мы берём из внешнего мира математическую формулу, карту звёздного неба или английский словарь, то неизбежным этапом работы всегда будет «перевод» (или, как говорит Том Джонсон, «интерпретация»). Всегда необходимо решать, каким образом данную модель перекодировать в музыку. Числам, например, можно ставить в соответствие любые музыкальные характеристики любым произвольным образом. Одна и та же модель в разных переводах может звучать настолько по-разному, что мы можем и не догадываться, что за этими звучаниями стоит один и тот же «объект». Перевод всегда субъективен. А это означает, что объективная музыка *этого* рода уже не вполне объективна, поскольку всегда включает в себя субъективный момент. Насколько он важен? Ставит ли уже сам факт перевода под сомнение *объективность* объективной музыки?

Однако после того, как перевод сделан и все соответствия определены, музыка будет разворачиваться уже сама по себе, подобно естественному процессу, безо всякого вмешательства автора. Может быть, это и есть самое важное — невмешательство автора в процесс. Может быть, это и есть та главная особенность, которая (если нужно, с оговорками) позволяет нам думать об этой музыке и воспринимать её как объективную.

* * *

Почему (иногда) хочется создавать или слушать объективную музыку? Возможно потому, что мы иногда просто устаём от самих себя и хотим отдохнуть. Возможно потому, что иногда мы чувствуем, что сами по себе мы недостаточны, и нам, чтобы обрести новые силы, необходимо прикоснуться к чему-то, что вне нас...

В музыкальной реальности внешнее и внутреннее бывает трудно разделить. Когда мы слушаем (или исполняем) объективную или любую другую музыку, мы превращаем внешнее в наше субъективное, в часть нашего внутреннего опыта. Любопытно, что нечто заведомо внеперсональное (как звёздное небо, например) может переживаться как что-то очень личное и вызывать сильнейшие чувства и эмоции. Ещё интереснее, что эти чувства и эмоции вполне сопоставимы с теми, которые мы можем испытывать, слушая лирическое, т.е. вполне *субъективное* произведение.

(Джонсон рекомендует исполнителям играть его *объективные* пьесы объективно и отстранённо. Может быть потому, что иногда мы устаём и от эмоций тоже.)

* * *

Но не следует забывать, что существует традиция любую *настоящую* музыку понимать как объективную. Сонату писал, конечно, Бетховен, но он имеет такое же малое отношение к своей собственной музыке, какое пророк имеет к своему пророчеству. Соната — объективная истина, а Бетховен, подобно пророку, — всего лишь медиум.

Не исключено также, что с точки зрения этой традиции рассмотренная нами ранее объективная музыка обоих родов будет восприниматься как слишком механическая, слишком поверхностная и потому не имеющая никакого серьёзного отношения ни к истине, ни к объективности.

Можно ли как-нибудь сопрягать эти две традиции? Или они, действительно, исключают друг друга?

5 июня 2002, Lunel — 21 августа 2009

МОЯ ОБЪЕКТИВНАЯ МУЗЫКА

Объективную музыку можно рассматривать как с объективной, так и с субъективной точки зрения. Что такое объективная музыка с объективной точки зрения, я, конечно, не знаю. С моей личной субъективной точки зрения объективная музыка — это то, что приходит ко мне извне.

Сначала я думал, что объективная музыка исходит из чего-то, что вне человека, из математики или химии, например. К такому виду объективной музыки относятся, в частности, *Магические звёзды*. Медленно и постепенно объективные структуры внешнего мира переходят в мой внутренний мир. Таким образом, в процессе восприятия объективная музыка превращается в субъективную.

Позже я стал думать, что объективная музыка (лично для меня) — это всё, что приходит извне. Любая внешняя музыка — объективна по отношению ко мне. Что-то удаётся апроприировать. Например, *Клавирная музыка И.С.Баха*. Музыка, созданная по-видимому Бахом, была присвоена мной в качестве найденной музыки.

Теперь я думаю, что поскольку я — часть объективного мира, то вся музыка, произведённая мной, тоже объективна. Я со всей ясностью вижу, что то, что раньше я считал своим, на самом деле таковым не является. Все составляющие музыки и вообще всё: звуки, инструменты, стили, структуры и даже чувства — всё это не моё, но общее для всех.

Эта мысль напугала меня. Тут недолго и всякое представление о себе самом потерять. Субъективность исчезла, но исчезла и объективность — ведь одного нет без другого. Так что лучше уж я откажусь и от этой мысли и скажу так: что такое объективная музыка с моей субъективной точки зрения, я тоже не знаю.

1 сентября 2002 — 20 августа 2009

METAMUSICA — 5:55

выступление на конференции, посвящённой Джону Кейджу (Конференц-зал Московской консерватории, 7 сентября 2002 г.)

На конференции моё выступление было последним. Оно проходило следующим образом. Вначале мною был прочитан текст.

Центральной частью моего сегодняшнего выступления будет исполнение *Метамузыки* — сочинения, законченного мною в 2001. Сочинение связано с Кейджем и с некоторыми актуальными, как мне представляется, проблемами современной музыки (которые сейчас уже несколько другие, чем во времена Кейджа). То, что я хочу сказать, в сочинении выражено лучше и полнее, чем я мог бы сделать это словами. Можно было бы перечислить темы, которые здесь затрагиваются, но я не буду этого пока делать, чтобы не исказить структуру восприятия. Темы я назову после. А если возникнут вопросы, я постараюсь сделать и некоторые другие пояснения.

Исполнение будет состоять в том, что партитура, страница за страницей, будет отображена на экран. По-видимому, визуальная форма — единственная возможная форма исполнения этой музыки, хотя я не могу говорить об этом с уверенностью, так как я не исполнитель, а композитор. В партитуре 9 страниц, не считая титульных листов. В конце я предполагаю показать также один фрагмент из другой партитуры другого автора.

Затем на стене, с использованием overhead projector, мною были продемонстрированы слайды *Метамузыки* (титульный лист, страница с выходными данными, и девять страниц собственно партитуры), фрагмент последней страницы в увеличении (последний такт партитуры и надпись «2001»), последняя страница *Вариаций ор. 27* Антона Веберна и её фрагмент в увеличении (последний такт партитуры и надпись «1936»), снова фрагмент последней страницы *Метамузыки* в увеличении (последний такт партитуры и надпись «2001») и, наконец, снова титульный лист.

После этого overhead projector был выключен, и был прочитан следующий текст.

Темы, затронутые в *Метамузыке*. (Названия можно понимать также как заголовки статей.)

- взаимоотношение моделей и подходов
- проблема авторства
- звук и тишина
- язык и выражение
- эйдосы и воплощения
- Веберн — маэстро тишины
- концептуализм и минималистическая редукция: вместо работы с материей — работа непосредственно с понятиями или эйдосами
 - интертекстуальные связи
 - отцы и дети современной музыки (рассматривается в русле фрейдистской традиции)
 - парадигма неоклассицизма и традиционализма
 - Кейдж — мастер тишины
 - парадигма авангардизма и прогрессизма
 - внутритекстуальные связи
 - Булез — молоток без мастера
 - Кейдж — дикарь или человек, постигший европейскую традицию в её существенном?
 - художественные коммуникации и органы чувств
 - явные и скрытые мотивации творчества
 - Обэриуты: страстное желание избежать фальши
 - возрождение шутовства как социальной институции в мире тотальной экономики и политкорректности
 - коммуникация через художественное
 - одиночество и художественное

- одиночество и его смягчение через художественное
- эстетическое и экзистенциальное время
- Кейдж и Московская концептуальная школа 70-90х годов
- соотношение демонстрационного пространства и внутреннего пространства восприятия
- минималистическая редукция как способ активизации внутреннего пространства
- минималистическая редукция как способ проявления прежде скрытого
- минималистическая редукция как способ концентрации на тонком
- впечатление и опыт в структуре восприятия
- гипотрофия и гипертрофия - инструменты для выхода сознания из обыденного модуса
- 4:33 — пространство, заключённое в рамку
- 4:33 — пустое время, посредством рамки превращённое в эстетическое
- 4:33 — даже не воздух, а пространство в коробке — предмет купли-продажи
- 4:33 как совсем не то, что чёрный квадрат

Таковы темы, прямо или косвенно затронутые в *Метамузыке*.

Затем последовали вопросы, среди которых был следующий (воспроизвожу по памяти): «Почему Вы, удалив ноты, не удалили также и паузы?» Я ответил: «Когда я работал над *Метамузыкой*, я думал и о паузах, но потом решил, что их можно оставить: паузы менее агрессивны».

Когда вопросы и комментарии слушателей были исчерпаны, я сказал: «Я хотел бы сделать одно замечание — об отличии 4:33 Кейджа и *Метамузыки*. 4:33 возникло как бы в чистом пространстве, безотносительно к чему бы то ни было, в то время как *Метамузыка* явным образом соотносится с уже существующими моделями. Поэтому *Метамузыку*, в отличие от 4:33, я рассматриваю как неоклассическое сочинение».

На этом конференция, посвящённая Джону Кейджу, закончилась.

22 октября 2002

МЕТАМУЗЫКА¹²

«Metamusica». Как это сделано? Ну, об этом я не рассказываю, это секрет, know-how. Я взял «Вариации» Op. 27 для фортепиано Антона Веберна и аккуратно удалил все ноты (вместе с диезами-бемолями-бекарами), бережно оставив всё остальное: лиги, точки, паузы... Даже расположение материала на странице в точности сохранено. Убрал ноты (а не добавил, как чаще делают, обращаясь с чужой музыкой), и теперь это уже не «Вариации» Веберна, а моя «Метамузыка». От Веберна не осталось ни названия, ни авторства. Как удалялись ноты, не расскажу. В связи с юбилейным годом, я собираюсь потерять всего Моцарта, но если о технологии прознают, кто-нибудь меня обязательно опередит.

Говоря о Веберне, в частности, об Op. 27, говорят и о симметрии — о завораживающей симметрии, образуемой звуковыми узорами, которую, однако, легче видеть, чем слышать. Но оказалось, что в дополнительных, сопровождающих нотный текст знаках, как бы не вполне обязательных, также есть симметрия, лёгкая, изящная, на которую, наверное, и не обращали особенно внимание. С точки зрения графики, для глаза, когда нет нот, выглядит, кажется, даже лучше — воздушный, нереальный в своей невесомости (как во сне или в воображении) танец линий и форм — удивительная грация! Смотреть надо слева направо.

«Метамузыка» означает для меня здесь — то, что за пределами музыки, за пределами как физического, так даже и мысленного звучания; как метафизика — то, что за пределами физического. За любой музыкой стоит некий метамузыкальный план (утверждение, которое я бы не брался доказывать и никому бы этого не пожелал). Но здесь я попробовал представить себе метамузыкальное в его, так сказать, чистом виде, освобождённое от всякой звуковой или нотной материальности.

Конечно, «Метамузыка» — концептуальный жест, и, как таковой, допускает много разных толкований. Можно, например, сопоставить с «4:33» Джона Кейджа. И тут, и там — тишина. Но Кейдж — американский композитор, у него тишина — как бы на пустом месте, вне контекста (что на самом деле всё-таки не так), а у меня — на основе богатейшей европейской традиции! В отличие от «4:33», моё сочинение связано с некоторой уже существующей моделью, предполагает прямые интертекстуальные отношения, открыто имеет дело с историческим временем. По всем этим критериям «Метамузыка» — сочинение неоклассическое, можно было бы сказать, если бы это было правдой. (В музыкознании отсылку к произведениям, формам, стилям и языку прошедших эпох стали почему-то называть неоклассицизмом, хотя, кажется, правильное было бы говорить об интертекстуальном, межстилевом и т.д. [о «межопусных связях», цитируя знаменитый речевой оборот музыковеда Владимира Васильевича Протопопова]. Неоклассицизм в музыке — не то, что неоклассицизм, скажем, в архитектуре. Портятся и некоторые другие слова, перешедшие в музыкознание из смежных областей, например, «пуантилизм» и, особенно, «минимализм».)

Другое, более жёсткое толкование возможно в связи с Веберном. Почему для «Метамузыки» был выбран Веберн? Техническая причина: у Веберна партитуры графически очень насыщены, очень много добавочных значков, почти ни одной ноты нет «просто так». Ничего подобного этому партитуре Бетховена, Шопена, Вагнера и даже Шёнберга нам не предоставляют. Но важнее другое. Веберн — некая квинтэссенция европейского композиторства, одна из критических его точек (в живописи этого же времени одной из таких точек был, например, Кандинский). Но есть Веберн как таковой и Веберн, отражённый в общественном музыкальном сознании. И тут возникают проблемы. По отношению к Веберну известны два высказывания, две формулы, первоначально поражавшие своей точностью, но со временем от частого употребления превратившиеся в банальности. Первая формула: «Веберн

¹² Текст был написан для первого номера журнала «Контекст» о современном искусстве. Журнал планировалось выпускать, начиная с 2006 года, но ни один номер так и не был опубликован.

— маэстро тишины». — Высказывание отражает тот факт, что сочинения Веберна, будучи сверхнасыщенными, при этом необычайно, до невозможности нежны и немногозвучны, каждый звук подаётся очень бережно, звучание всё время как бы окутано тишиной. Вторая формула: «Веберн — отец современной музыки». — Здесь имеется в виду, что музыка Веберна, уже после его смерти, самым решающим и очевидным образом повлияла на музыку второй половины XX века, в особенности на музыку 50-60-х годов. (Влияние сохраняется и в настоящее время, испытываю его и я.) Итак, «маэстро тишины» и «отец современной музыки». Формулы, с некоторых пор меня сильно раздражающие, в особенности вторая, располагаются, однако, так, что открывается на редкость удобная возможность. Одним движением удаётся приложить обе. «Маэстро тишины?» — хорошо, тишина; удаляем ноты. «Отец современной музыки?» — тогда мы, хотим этого или нет, дети (раз уж имеем хоть какое-то отношение к современной музыке); опять же, удаляем ноты — у композитора Веберна! у додекафонного двенадцатитонового Веберна! какая додекафония без нот? ноты, которые делают возможным композиторство как таковое, обеспечивают саму возможность композиторской продуктивности! — и этим грубо-символически обозначаем (психоанализом предписываемое нам — пусть и ему достанется!) наше ко всему этому, как бы к Веберну, отношение — сложную смесь любви, ненависти, ревности и пр. — весь этот эдипов комплекс со всеми его неприятными подробностями.

Однако, к толкованиям, по-моему, не следует относиться слишком серьёзно (не говорите это искусствоведам). Толкования, даже лучшие, упрощают. Определяющее слово может стать мостиком для восприятия, но может и непоправимо вогнать его в ступор. (О-о-о-о-о!!! что это? — а... закат... понятно.)

«Метамузыка» — это ещё одно (наряду с «4:33») исследование — что остаётся, если из музыки изымается звучание. Когда меня спрашивают: «как это играть?», я обычно говорю: «я композитор, в исполнительстве понимаю мало, моё дело — сочинять; исполнители лучше, наверное, в этом разбираются, надо бы у них спросить». Но если серьёзно: а как, всё-таки, исполнять? (Вначале такого вопроса не было — вещь предназначалась для некой выставки «немых партитур» то ли в Мадриде, то ли в Париже, до которой, в конце концов, «Метамузыка» так и не добралась.) На сегодняшний день я вижу такие возможности. «Метамузыка» — это, прежде всего, вещь для разглядывания. «Ноты» можно частным образом просто листать (что, наверное, лучше всего), их можно развесить в выставочном пространстве, их можно показывать как слайд-проекцию (например, во время концерта). Ноты можно рассматривать в тишине. При желании можно воспроизводить в памяти «стёртого» Веберна и пытаться следить при этом по партитуре. Как показывает опыт, даже если хорошо знаешь оригинал наизусть, вспоминать и следить одновременно довольно трудно — моя (если можно так выразиться) графика сильно отвлекает и сбивает (эффект оказался для меня самого неожиданным). Разглядывание может сопровождаться также физическим звучанием Ор. 27 Веберна, в записи или в живом исполнении. Но и в этом случае следить за музыкой по «немой» партитуре трудно. Эту странную трудность, какое-то непонятное неудобство можно попытаться недостоверно объяснить при помощи следующей непроверяемой гипотезы: музыкальное и метамузыкальное время, как время физическое и метафизическое, — вещи разные и плохо вяжутся друг с другом.

Возвратимся, однако, к толкованиям, отнесясь к этому со всей возможной несерьёзностью. Однажды мне пришлось выступить на одной конференции, посвящённой Кейджу. После краткого ничего не проясняющего небольшого вступления, в полной тишине, безо всяких комментариев, я показал слайд-проекцию, страница за страницей, всей партитуры «Метамузыки» (кто узнал Ор. 27 Веберна, тот узнал, кто нет — нет). Затем мною был прочитан следующий текст:

Темы, затронутые в «Метамузыке» (названия можно понимать также как заголовки воображаемых статей).

- взаимоотношение моделей и подходов
 - проблема авторства
 - звук и тишина
 - язык и выражение
 - эйдосы и воплощения
 - Веберн — маэстро тишины
 - концептуализм и минималистическая редукция: вместо работы с материей — работа непосредственно с понятиями или эйдосами
 - интертекстуальные связи
 - отцы и дети современной музыки (рассматривается в русле фрейдистской традиции)
 - парадигма неоклассицизма и традиционализма
 - Кейдж — мастер тишины
 - парадигма авангардизма и прогрессизма
 - внутритекстуальные связи
 - Булез — молоток без мастера
 - Кейдж — дикарь или человек, постигший европейскую традицию в её существенном?
 - художественные коммуникации и органы чувств
 - явные и скрытые мотивации творчества
 - Обэриути: страстное желание избежать фальши
 - возрождение шутовства как социальной институции в мире тотальной экономики и политкорректности
 - коммуникация через художественное
 - одиночество и художественное
 - одиночество и его смягчение через художественное
 - эстетическое и экзистенциальное время
 - Кейдж и Московская концептуальная школа 70-90х годов
 - соотношение демонстрационного пространства и внутреннего пространства восприятия
 - минималистическая редукция как способ активизации внутреннего пространства
 - минималистическая редукция как способ проявления прежде скрытого
 - минималистическая редукция как способ концентрации на тонком
 - впечатление и опыт в структуре восприятия
 - гипотрофия и гипертрофия - инструменты для выхода сознания из обыденного модуса
 - 4:33 — пространство, заключённое в рамку
 - 4:33 — пустое время, посредством рамки превращённое в эстетическое
 - 4:33 — даже не воздух, а пространство в коробке — предмет купли-продажи
 - 4:33 как совсем не то, что чёрный квадрат
- Таковы темы, прямо или косвенно затронутые в «Метамузыке».

Может быть, все эти темы действительно затронуты «Метамузыкой», прямо или косвенно — темы, в которых толкования могут развёртываться или которых они могут касаться. Потом меня спросили: «А почему Вы, удалив ноты, не удалили также и паузы?» Я сказал: «Я думал и о паузах, но потом решил, что их можно оставить — паузы менее агрессивны».

17 апреля 2006

ВЕЛИКИЙ ПЕВЕЦ ВЕЛИКОГО ИЗОБИЛИЯ (к столетию Арама Хачатуряна)

Музыку (или шире — искусство) можно понимать как нечто вроде сейсмографа. Она чутко соответствует происходящему, причём, как это показал Теодор Адорно, на самом глубоком структурном уровне. Если мы хотим понять то или иное время и место, то вовсе не лишне изучать искусство того времени и места, тогда многое становится понятнее. При советском режиме новая музыка — в европейском смысле, т.е. та, которая соответствовала мировым проблемам — не могла существовать. Интересно, как разные композиторы находили выход в этой ситуации. Чтобы оставаться композитором мирового плана, нужно было, по меньшей мере, жить вне пределов 1/6 части. Наиболее яркий пример такой судьбы среди здесь родившихся — Стравинский. Шостаковичу было суждено другое — он стал великим советским композитором — действительно Великим и действительно Советским, предельно выразившем ту ситуацию (об этом писал, в частности, Дмитрий Горбатов в своих недавних интернетовских публикациях). Любовь власти к Шостаковичу была основана, по-видимому, на недоразумении. Другой советский композитор — Кабалевский. Очень странный случай. На внешней стороне — музыка, вполне поверхностная, «по-пионерски» оптимистическая, отражающая «требование времени» (в тогдашнем понимании этого словосочетания), во внутреннем же, структурном плане, она кажется просто чудовищной, совершенно несостоятельной, части которой существуют будто бы только для того, чтобы уничтожать друг друга. Хачатурян... Не знаю что сказать. Ведь его музыку, по-видимому, любили. Чему немусыкальному его музыка соответствовала? Что она выражала? Идею дружбы народов? Советского изобилия? В любом случае, она выражала это вполне профессионально, очень ярко, пышно, виноградно, фруктово, оптимистично и, кажется, искренне. Его музыка — безусловно ценный исторический документ. Возможно, что и сейчас есть люди, для которых эта музыка остаётся важной и которые продолжают её слушать. Связана ли эта искренняя любовь (если она в действительности имеет место) с ностальгией? Связаны ли эти пышные юбилейные празднества, без попытки что-либо понять, с реставраторскими тенденциями в нынешнем обществе (гимн и прочее)? На эти вопросы у меня сейчас нет ответа.

16 января 2003

ФРАГМЕНТЫ ИЗ БАЛЕТА «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П. И. ЧАЙКОВСКОГО¹³

«Фрагменты» возникли в связи с театральным проектом «Лебединое озеро», Von Krahli Teater (Таллин), авторы — Александр Пепеляев и Peeter Jalakas. Исходная музыкальная идея такова: по возможности сохраняя музыку Чайковского, убрать из неё чрезмерный пафос и излишнюю сентиментальность — то, что вызывает сейчас чувство неловкости. В процессе работы появились и другие изменения. Одни делались по причине технической необходимости — вместо оркестра в нашем распоряжении был камерный ансамбль. Другие направлены на преодоление эстетики «наивной простоты»: в партитуру были введены некоторые знаки «аристократической избыточности» — перестановки, контрапункты, переходы и т. п. Третьи изменения помогают обнаружить связи и параллели: иногда пьесе неожиданно венчает каденция в духе XV века, иногда — почти незаметно — появляется цитата из симфонии Брукнера и т. д. Важный аспект — это также отсутствие изменений. Многие эпизоды, а иногда и целые пьесы остались почти в первоначальном виде. Внешне почти такие же, они как бы переписываются, перечитываются или переслушиваются заново и через это — во внутреннем плане — наделяются другим смыслом (как это описано в тексте Борхеса «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”»). Отсутствие изменений в особенной степени заостряет проблему авторства и связанную с ней проблему новизны — обе имеют принципиальное значение для данного произведения.

19 января 2003

¹³ Текст опубликован в буклете к CD: Zagny Edition 01.2003 (ZECD 011).

НОВЫЕ ФОРМЫ КОММУНИКАЦИИ ПРОТИВ КОНЦЕРТА
выступление на конференции «Миф. Музыка. Обряд»
(Музей им. А.Г.Рубинштейна в Московской консерватории, 22 мая 2003 г.)

Сегодня я хотел бы предложить вашему вниманию одно важное для меня сочинение в одном особенном исполнении. Это Пьеса № 4а. Полностью исполнение длится восемь часов, если давать его полностью и без повторений. Но любой фрагмент этого исполнения также может пониматься как самодостаточное целое. Фрагмент, который мы послушаем сегодня, будет небольшим. Параллельно я буду читать текст, приготовленный мною для сегодняшнего выступления. Я постараюсь читать так, чтобы можно было бы одновременно следить и за музыкой, и за текстом, не теряя ни того, ни другого.

(Включить запись Пьесы № 4а. Дальше читать так: звучит нота — читать, следующая нота — обрывать чтение, следующая нота — возобновлять чтение, и т.д.)

Моё краткое сообщение называется «Новые формы коммуникации против концерта». Исходная и главная мысль состоит в том, что, концерт (публичный концерт), как форма музыкальной коммуникации, близок к своему историческому исчерпанию или, по крайней мере, испытывает серьёзный кризис. Долгое время концерт воспринимался как главная и едва ли не единственная форма презентации несценического музыкального произведения. Концерт был местом, где можно было сообщить нечто действительно важное и где это могло быть услышано. Люди шли на концерт специально для того, чтобы узнать и пережить нечто значимое, значимое в том числе и в глубоко личном смысле. Вспомните, как ещё совсем недавно ходили на концерты Святослава Рихтера или на премьеры сочинений Альфреда Шнитке. Я думаю, опыт, который там обретали, вполне сопоставим с опытом религиозным. Но возможно ли такое теперь? После того, как ушли великие артисты (Горовиц, возможно, был последним из них), возникло определённое чувство, что нечто закончилось, что ничего подобного больше не будет. Теперь хороший концерт — это «престижный» концерт. Хороший музыкант — это «респектабельный» музыкант (как Спиваков или Башмет). То есть концерт стал или становится местом профанным. Люди всё меньше видят в концерте место, где действительно возможно нечто важное. Артисты же, которым действительно есть что сказать, со своей стороны всё менее склонны использовать форму концерта. Зачем говорить там, где всё равно не услышат? Не является ли симптомом, что музыка ныне живущих композиторов почти никогда не звучит, например, в Большом Зале Консерватории (зато там вполне может появиться такой персонаж, как Александр Малинин, как это явствует из афиш, во множестве расклеенных по Москве)?

Поэтому появление (или актуализация) иных форм коммуникации глубоко неслучайно. Среди таких форм — хеппенинг, перформанс, музыкальная инсталляция, мультимедийный проект, домашний концерт, музицирование без слушателей и, наконец, слушание музыки в записи. Эти формы пытаются сделать то, что концерт сделать уже не может. Концерт становится формой всё более мёртвой и суррогатной, поверхностной и банальной, и её необходимо чем-то заменить. С этим, в частности, связано и желание говорить о новом сакральном пространстве, как это делает Мартынов, или — о новом приватном пространстве, как это делаю, например, я. С этим же обстоятельством прямо или косвенно связана и конференция под названием «Миф. Музыка. Обряд». Новые формы возникают не просто потому, что существует обычная тяга к новому, но и потому, что старые формы перестают работать.

(Выключить запись.)

21 мая 2003

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН¹⁴

Опера «Евгений Онегин» написана на текст Пушкина, на те 14 строк, которые начинаются словами «Мой дядя самых честных правил». В отличие от одноимённой оперы Чайковского, которая идёт более двух часов, эта длится всего секунд 40-45. Исполняют оперу три человека: Он, Она и Пианист. Он и Она синхронно декламируют текст строфы, но особым образом: Она читает только гласные звуки, а Он — только согласные. Она читает выразительно и нараспев, а Он — сухо, энергично и монотонно. Одновременно с ними Пианист исполняет фортепианную пьесу «Евгений Онегин». Пьеса — это зашифрованная особым образом та же самая пушкинская строфа. Нотам здесь соответствуют буквы, а аккордам — слоги.

Поскольку опера достаточно короткая, то сразу же после окончания её нужно исполнить на бис, причём дважды. Первый бис — без актёров, Пианист играет «Евгения Онегина» как сольную фортепианную пьесу. Второй бис — снова все участники, но теперь Он читает гласные, а Она — согласные.

8 июня 2003 — 25 августа 2009

¹⁴ «Евгений Онегин» написан по заказу Марины Бувайло.

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА И.С.БАХА
вступительное слово перед концертом 8 апреля 2004
(Музей им. Глинки, Москва)

Я рад видеть вас и приветствовать на сегодняшнем концерте, который, я думаю, без преувеличения, можно назвать событием мирового значения. Всё, что связано с Бахом и с музыкой его времени, не оставляет нас равнодушными. Любой вновь обнаруженный факт или свидетельство, пусть даже самое скромное по масштабам и значению, воспринимается нами с трепетом. Мы знаем, как много сочинений было утрачено. До нас дошла примерно лишь треть баховского наследия и ещё меньшая доля наследия его современников. Так произошло отчасти и потому, что люди были безразличны и невнимательны — и за это безразличие и невнимание приходится расплачиваться потомкам. Нам теперь приходится работать над тем, чтобы как-то восстанавливать утраченное.

Представьте себе, что достоянием публики становится не одно и не два вновь обнаруженных сочинения — что уже было бы событием — но целая коллекция, которая состоит из 25 номеров, в которую входят 33 пьесы, и которой требуется, чтобы прозвучать целиком, большой концерт в двух отделениях. О том, как собиралась эта коллекция (а это работа более чем двух десятилетий), о различных предположениях, сомнениях и трудностях, связанных с этой работой, вы можете прочесть в тексте, который прилагается к программке и который у многих из вас есть в руках.¹⁵

Не всё можно восстановить по документам. Что касается меня, то, хоть это и нескромно звучит, я рад и горд, что именно мне выпало быть посредником, через которого эта музыка вновь смогла увидеть свет, посредником между прошлым и настоящим временем. Мне приятно сознавать это и говорить об этом. Я благодарен исполнителям, которые со всей возможной серьёзностью и ответственностью взялись разучить и исполнить эту музыку. Я благодарен работникам Музея Глинки, которые помогли организовать сегодняшний концерт. Я благодарен Гёте-Институту за информационную поддержку. Я также благодарю всех вас за то что вы пожертвовали частью своего личного времени и пришли на этот концерт.

Итак, «Клавирная музыка И.С.БАХА» — так я осмелился назвать коллекцию пьес, предлагаемую вашему вниманию. Исполнитель: Татьяна Зенаишвили — орган и клавесин. В концерте также принимают участие Ольга Назайкинская — сопрано, и Александр Листратов — барочная виолончель.

7 апреля 2004

¹⁵ В программе был напечатан текст, полностью совпадающий с предисловием к партитуре «Клавирной музыки».

ПИСЬМО В ГЁТЕ-ИНСТИТУТ

Дорогой Гёте-институт!

Вот проект, который мог бы всех заинтересовать! Ничего подобного в музыке никогда не было! Новые сочинения И. С. Баха — «Klaviermusik von J. S. BACH». В собрании 33 пьесы, объединенные в 25 номеров.

Особенность этой музыки состоит в том, что она сочинена, по всей видимости, не мной, но пришла ко мне извне, была «услышана» мною и с максимально возможной добросовестностью записана. Действительным её автором является чаще всего (предположительно) И. С. Бах, иногда — И. Пахельбель, И. Вальтер, Д. Скарлатти и др.

8 апреля 2004 года собрание было впервые исполнено публично. Концерт состоялся в Музее им. Глинки, исполнитель — Татьяна Зенаишвили (орган, клавесин). Репортаж о событии в тот же день был показан по телеканалу «Культура».

В настоящий момент «Klaviermusik von J. S. BACH» планируется использовать как музыку к спектаклю «Повесть о прямостоящем человеке», режиссёр Борис Юхананов, театр Анатолия Васильева.

Что делать? Нужны деньги, ибо ноты есть, а записи всё нет. Даже за запись, чтобы я мог иметь её у себя — не для коммерческого её использования, а лишь для демонстрационных целей (а для других целей она и непригодна), — за запись, которую делали во время концерта в Музее Глинки, подлый музей потребовал с меня 100 долларов (но мог бы подарить мне эту запись хотя бы в виде благодарности, ибо весь доход с концерта пошёл в этот проклятый музей, мне же не заплатили ни копейки).

Что требуется сейчас — это сделать качественную запись всего цикла в студийных условиях. Для этого нужно арендовать Малый Зал Консерватории (поскольку это одно из немногих мест в Москве, где есть хороший орган). На запись потребуется как минимум две ночных сессии, стоимость каждой сессии — 400 евро, по расценкам прошлого года). А ещё лучше, арендовать для записи какую-нибудь церковь в Германии или Швейцарии, где есть хороший, лучше всего, Зильбермановский орган. Это было бы правильнее всего.

Кроме того, проект надо включать в фестивали, конференции и пр. (с участием как экспертов, так и музыкантов-практиков) — т.е. всюду, к чему Гёте-институт имеет хоть какое-то отношение. По меньшей мере, это готовый концерт в двух отделениях, в котором звучит орган, клавесин, а также (в двух номерах) голос и виолончель.

Но главное — опубликовать ноты, сделать их каким-либо образом известными и доступными музыкальной общественности — хотя бы в связи с тем, что новое «Полное собрание баховских сочинений» близится к завершению, и было бы непростительной ошибкой эти неизвестные ранее сочинения обойти полным молчанием, пусть даже их принадлежность Баху и не может быть доказана со стопроцентной достоверностью.

Сделайте же что-нибудь, чёрт побери!

Искренне Ваш, в надежде на плодотворное сотрудничество, на помощь и поддержку,
Сергей Загний

24 мая 2004

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО
перед выступлением на фестивале
памяти Николая Дмитриева
(ГДРЗ, Москва, 18 мая 2004 г.)

Сегодня я предполагаю исполнить два сочинения для фортепиано.¹⁶ Буквально несколько слов об этих пьесах.

Три́о э́ни три́ у́но ду о́ка на́ми йон. Онгр прыёмпр ра́минэ примэ́ро шикшти; йнэ о́у гу́ро о́бия́ио йо.

Пьесы длятся примерно по двадцать минут каждая.

18 мая 2004

¹⁶ Были исполнены «"On Words: J" Луиса Энрике Юдо» и «Основания».

«ЗВЁЗДЫ»¹⁷

Перформанс «ЗВЁЗДЫ» состоялся 10 октября 2004 года в Культурном центре «ДОМ» в маленьком зале (комнате) на втором этаже.

Пространство было преобразовано так, чтобы оно напоминало некий будто бы храм. Напротив зрителя по центру, примерно в полутора метрах от стены стоял «сакральный объект Магическая Звезда» — в виде той звезды, которая соответствовала дню (для 10 октября 2004 это была вторая звезда — 10+10+2004 по модулю 6 даёт 2). За объектом и выше его на стене (на листах А3 вертикального формата) висели изображения шести магических звёзд, по три справа и слева. Под ними (на горизонтальных полосах бумаги) — две коротких фразы, слева: «храните тишину», справа: «не старайтесь понять». Непосредственно перед объектом — небольшой сосуд для ароматических палочек, которые зажигались примерно через каждые 20-30 минут. Слева у стены стоял рояль. На стенах справа и сзади, в виде как бы развёрнутых свитков, напечатанные на желтоватой бумаге висели фрагменты партитуры Магических звёзд. По самой комнате в «хаотическом» порядке в некотором отдалении друг от друга были расставлены стулья, на которых можно было сидеть, и разбросаны матрасики, на которых можно было лежать. Поднимаясь по лестнице, ведущей в комнату, можно было прочесть восемь предваряющих фраз (напечатанных на маленьких горизонтальных полосках бумаги):

не говорите громко
внутри можно сидеть, лежать, стоять и ходить
войти и выйти можно в любой момент
можно быть столько, сколько захочется
можно читать, писать и рисовать
можно спать или ничего не делать
можно пить воду или соки
старайтесь не производить никаких звуков

Внизу у входа на лестницу висел «обобщающий знак магической звезды» (на листе А4 вертикального формата; несколько таких же знаков висело по левой стене комнаты, примерно на расстоянии два-три метра друг от друга; знак воспроизведён также на обложке этого буклета).

У входа в комнату всем входящим раздавали буклет с текстом «Магические звёзды и их компоненты».

Основное время перформанса занимало исполнение музыки на рояле. Порядок пьес не был составлен заранее и определялся прямо по ходу исполнения. Все исполненные произведения так или иначе связаны с магическими звёздами. Вот их полные названия:

Магические звёзды, таблицы для фортепиано или других подходящих инструментов (в процессе создания);

Основания, фортепиано или другие подходящие инструменты, 2000. (Zagny Edition, ZE Score 014);

"On Words: J" Луиса Энрике Юдо, фортепиано или другие подходящие инструменты, 2001. (Zagny Edition, ZE Score 011).

Музыка на рояле время от времени перемежалась «действиями», во время которых звучали импровизации, играемые на продольной флейте и маленьком барабанчике,

¹⁷ Текст опубликован в буклете к CD: «Звёзды», Dom Records 2005 (CDDOMA 05032-33).

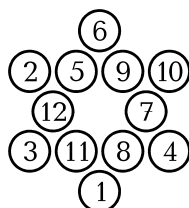
зажигались ароматические палочки, поворачивалась «Магическая звезда» и т.п. Самое начало перформанса — «Настройка» — также импровизация.

Пьесы и импровизации идут на дисках в точности в том же порядке, что и во время перформанса. Продолжительность всех пауз также оставлена без изменений.

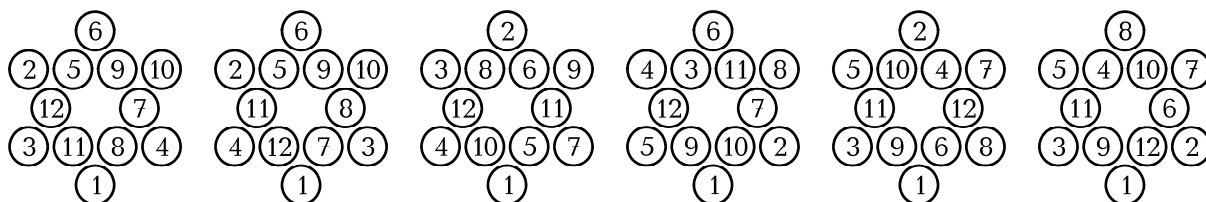
17 марта 2005 года

Магические звёзды и их компоненты¹⁸

Шестиконечная магическая звезда — это фигура следующего вида:



Двенадцать неповторяющихся чисел, от 1 до 12, располагаются на вершинах *главных треугольников*, из которых складывается звезда, и на точках их пересечения. Вершины главных треугольников (в примере им соответствуют числа 1, 2, 10 и 3, 6, 4) называются *внешними вершинами*, а точки пересечения треугольников (в примере им соответствуют числа 11, 12, 5, 9, 7 и 8) — *внутренними вершинами*. *Сторона* звезды — она же сторона одного из главных треугольников — это отрезок, и на нём лежат четыре вершины. Числа располагаются так, чтобы их сумма для каждой из сторон была одинаковой. Например, $1+11+12+2 = 3+12+5+6 = 2+5+9+10 = 6+9+7+4 = 10+7+8+1 = 4+8+11+3$. Такой же должна быть и сумма шести внешних вершин, например, $1+3+2+6+10+4$. Шестиконечных магических звёзд всего существует шесть, если не считать варианты, образующиеся в результате зеркального отражения или вращения.



В звёздах мы различаем следующие компоненты. Вершины (внешние и внутренние), стороны, дополнения, шестиугольники (внешние и внутренние), треугольники (внешние и внутренние), девятиугольники (главные треугольники) и двенадцатиугольники, а также внутренние равносторонние треугольники.

Вершин в каждой звезде двенадцать: шесть внешних и шесть внутренних. Далее, говоря «сумма вершин», будем иметь в виду сумму чисел, лежащих на этих вершинах.

Сторона — это четыре вершины, расположенные на одном отрезке. На концах отрезка лежат внешние вершины, внутри отрезка — внутренние. Сумма вершин любой из сторон шестиконечной магической звезды всегда равна 26.

Противоположные (или *параллельные*) стороны звезды — это стороны, не имеющие общих вершин. Для каждой стороны существует только одна противоположная сторона. Параллельные стороны образованы восемью вершинами, их сумма — $26 \times 2 = 52$. Группа,

¹⁸ Обновлённая и расширенная версия этого текста стала предисловием к партитуре Магических звёзд (Zagny Edition 2008, Score 018.1).

образуемая оставшимися четырьмя вершинами, называется *дополнением*. Сумма вершин дополнения всегда равна 26.

Шестиугольник — это шесть внешних вершин — *внешний шестиугольник* — или шесть внутренних вершин — *внутренний шестиугольник*. Сумма вершин внешнего шестиугольника — 26. Сумма вершин внутреннего шестиугольника — $26 \times 2 = 52$.

Треугольник — это три внешних или три внутренних вершины, дающие определённую сумму. *Внешний треугольник* образован тремя внешними (угловыми) вершинами, вершинами главного треугольника шестиконечной звезды. Сумма вершин внешнего треугольника — 13. *Внутренний треугольник* — это группа из трёх внутренних вершин, образующих сумму 26. В каждой шестиконечной магической звезде два внешних и два внутренних треугольника определяются всегда вполне однозначно. Добавим следующее различие. *Первым внешним треугольником* назовём такой, в котором есть вершина «1» (вершина с числом 1, в одном из двух внешних треугольников такая вершина есть всегда). *Первым внутренним треугольником* назовём такой, в котором есть вершина «12» (в одном из двух внутренних треугольников такая вершина также есть всегда). *Вторым внешним и вторым внутренним треугольником* назовём такой, в котором нет вершины «1» или вершины «12», соответственно.

Равносторонний треугольник (в отличие от треугольника) — это три внешние или три внутренние вершины, образующие определённую геометрическую форму — собственно, форму равностороннего треугольника. *Внешний равносторонний треугольник* всегда совпадает с внешним треугольником. *Внутренний равносторонний треугольник* никогда не совпадает с внутренним треугольником. Сумма вершин, входящих во внутренний равносторонний треугольник, в разных случаях различна, но никогда не равна 26.

Девятиугольник (или *главный треугольник*) — это три вершины одного из внешних треугольников и все шесть внутренних вершин. Другими словами, это все вершины какого-либо главного треугольника звезды (все вершины трёх смежных сторон звезды, образующих такой треугольник). Сумма вершин девятиугольника — $13 + 52 = 65$.

Двенадцатиугольник — это фигура, образуемая всеми вершинами звезды. Сумма вершин двенадцатиугольника — $26 + 52 = 78$.

Во всех случаях (кроме отчасти дополнений) принципиальное значение имеет не только то, из каких элементов (вершин) состоит та или иная компонента звезды, но и порядок этих элементов. Поэтому, например, сторону «1, 11, 12, 2» мы отличаем от стороны «2, 12, 11, 2» (обратный порядок) или от «1, 12, 11, 2». Поэтому же мы говорим, что, например, для первой звезды существует двенадцатиугольник «1, 11, 3, 12, 2, 5, 6, 9, 10, 7, 4, 8» или «8, 4, 7, 10, 9, 6, 5, 2, 12, 3, 11, 1», но не существует «1, 3, 11, 12, 2, 5, 6, 9, 10, 7, 4, 8».

Как звёзды превратить в музыку? Например, так: пусть 1 — это *ми*, 2 — это *фа* и так далее, вверх по хроматической гамме... Теперь есть возможность рассматривать звёзды и их компоненты в различных сочетаниях и соотношениях посредством музыки.

9 октября 2004

СЛОВА И МУХИ: к проблеме соотношения звука, слова и изображения в современном кинематографе¹⁹

"On Words: J" Луиса Энрике Юдо, 2005. Видео. 19:09. Существует также слайд-версия фильма, смена слайдов (компьютерных изображений) синхронизируется с исполнением музыки на фортепиано.

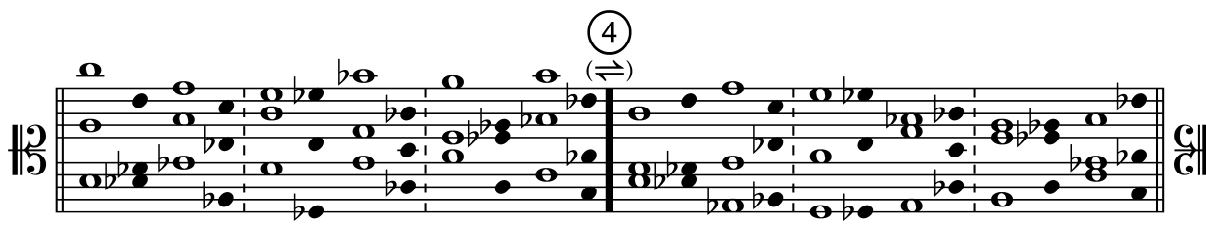
Музыкальная и структурная основа фильма — пьеса для фортепиано "On Words: J" Луиса Энрике Юдо. В свою очередь, в основе пьесы — две независимые составляющие: сочинение Луиса Энрике Юдо *On Words: J* (часть цикла «On Words») и моё сочинение *Внешние и внутренние треугольники 1* (часть цикла «Магические Звёзды»).

В основе пьесы Юдо — композитора, родители которого — выходцы из Японии, который вырос в Бразилии и который живёт сейчас в Нидерландах — слова английского языка, начинающиеся на букву «J». Из небольшого англо-португальского словаря были взяты все заглавные английские слова, начинающиеся на «J», следующие, как и в словаре, в строго алфавитном порядке, и через посредство азбуки Брайля (азбуки для слепых) превращены в ритмические последовательности. По Брайлю, «J» пишется как «j», «O» — как «o», «T» — как «t», а слово «JOT» целиком — как «jot». А это уже можно понимать как музыку: точка — нота, нет точки — нет ноты.



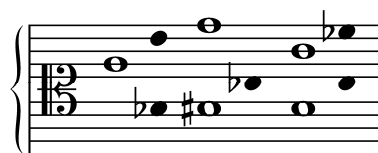
Таким образом, каждое слово превращается Юдой в некоторую ритмическую фразу. (Возможность, едва ли многим доступная: читать слова по звукам.) Всего в пьесе получается 105 фраз различной длины, которые отделены друг от друга паузами. В инструкции для исполнителей Юдо пишет, что пьесу можно исполнять на любых инструментах; что для каждой из трёх нотных строчек исполнитель произвольно выбирает некоторый звук (высоту звука) и сохраняет его до тех пор, пока не захочет сменить на какой-либо другой звук. (Манера игры — темп, громкость, продолжительность пауз между фразами и пр. — всё это также целиком остаётся на усмотрение исполнителя.)

И я подумал: а что, если высоты (звуков) не импровизировать, но каким-либо не вполне случайным образом задать заранее? Но может быть, я подумал и так: у меня есть большой цикл (до сих пор не завершённый), в нём много самых разнообразных пьес. В них всех зафиксированы только высоты. Ритм и, более того, какие ноты и как играть, а какие ноты пропускать — это решает исполнитель. Не найдётся ли в этом цикле чего-нибудь, что было бы удобно пропустить через юдино ритмическое сито? Подходящих пьес нашлось несколько, выбрана была — *Внешние и внутренние треугольники 1*. Вся пьеса располагается на одной странице. Вот одна из её шести строк:



¹⁹ Текст опубликован в газете «Сине фантом», 9 ноября 2005 года (№41 (53))

Мы имеем последовательность трёхзвучных аккордов. (Форма и цвет нот — белые или чёрные — не имеют здесь никакого значения для исполнения, они связаны со структурой магических звезд, лежащих в основе последовательности. Каждый аккорд здесь соответствует какому-либо треугольнику звезды, записанный белыми нотами — одному из внешних её треугольников, записанный чёрными нотами — одному из внутренних.) Как играть эти аккорды — мною сознательно не определено. Их можно играть слева направо, справа налево, в любом ритме, меняя порядок аккордов, повторяя и пропуская их, «выкидывая» из аккорда любые ноты и т.д. Можно экспериментировать. Почему бы не попробовать совместить ритмическую структуру Юды с моей звуковысотной структурой, вернее, профильтровать одну структуру через другую? Я решил следовать таким правилам: (1) каждое слово всегда начинается с первого аккорда в строке; (2) слова на «JA» «озвучиваются» первой строкой, слова «JE» — второй строкой, слова «JI» — третьей, слова «JO» четвёртой, слова между «JO» и «JU» (там оказались аббревиатуры «J.P.» и «JR, JUN., JUNR» — пятой строкой и слова на «JU» — шестой; (3) аккорды идут всегда подряд слева направо; (4) после двенадцатого аккорда (если в слове больше шести букв) всегда нужно возвращаться снова к первому (т.е. вторые половины строк моей пьесы в эксперименте оказались неиспользованными). Это оказалось вполне достаточно, чтобы установилось однозначное соответствие словами и нотами. Уже приводимое в качестве примера «JOT» в нотах стало выглядеть следующим образом:



Итак, получилась пьеса, которую я назвал *"On Words: J" Луиса Энрике Юдо*. Она стала основой фильма с таким же названием. В фильме мы слышим музыку и видим на экране соответствующие звучанию английские слова, неторопливо сменяющие друг друга, и их подстрочный перевод на русский язык. Это всё. Это продолжается примерно 20 минут.

В чём я вижу интерес? Оказалось, что разные уровни восприятия странно не соответствуют друг другу. Мы знаем (поскольку нам об этом рассказали), что слова и звучания однозначно друг другу соответствуют. Т.е. это тот самый случай, когда мы точно знаем, что мы видим именно то, что слышим. Но я играл эту пьесу эмоционально, стараясь для каждого фрагмента максимально выявить присущую ему выразительность и исходя при этом исключительно из звучания и совершенно забыв при этом (как это мне вообще свойственно) о словах. При том, что в целом хотя звучание остаётся всё же несколько отрешённым (музыка все-таки не вполне земная, свалилась со звёзд), но каждый эпизод мы слышим как достаточно ясно эмоционально окрашенный: этот эпизод для нас — если мы внимательны — радостно-спокойный, тот — возвышенно-печальный, третий — возбуждённо тревожный и т.д. (Эти музыкальные настроения были извлечены из музыки уже после её сочинения — сам способ сочинения был таким, что эмоциональная составляющая никаким образом не могла планироваться и даже приниматься во внимание.) С другой стороны, видимые на экране слова мы можем читать не просто как слова с определёнными значениями, но и воспринимать их, так сказать, поэтически, то есть принимать во внимание эмоциональные свойства слов, основанные на богатом спектре их значений и оттенков (а также — в том числе — и на собственно вербальном характере звучания). И тогда мы обнаруживаем, что эмоциональный план музыки и эмоциональный план слов не связаны между собой НИКАК. При том, что структурно-вещественном уровне соответствие между словами и нотами абсолютно однозначное.

В фильме и в музыке есть и некоторые другие несовпадения. Не всё просто также с авторством и со статусом вещи. С одной стороны, автор музыкальной пьесы — я и ни кто другой и называется она — *"On Words: J" Луиса Энрике Юдо*. Но, с другой стороны, я не сделал

ничего такого, что выходило бы за рамки того, что допускает Юдо для исполнения своего сочинения, и, таким образом, мою пьесу можно считать всего лишь исполнением (интерпретацией) сочинения Юды. В точности также, как эту же мою можно понимать просто как интерпретацию *Треугольников* из «Магических звёзд» и не более того. Получается что-то вроде «три в одном» (как шампунь-кондиционер-ополаскиватель). Исполняя свою пьесу, я в то же самое время исполняю пьесу Юды и свои же *Треугольники*. А тут ещё фильм. Является ли Юдо (хотя бы частично) автором музыки (музыки для фильма абсолютно фундаментальной, без неё фильм был бы попросту невозможен) или он — только часть названия фильма?

Для меня смотреть этот фильм — любопытное психологическое исследование (помимо того, что смотреть и слушать его мне просто приятно). Это один из тех редких фильмов (наряду с «Кавказской пленницей»), которые я в течение жизни уже посмотрел более трёх раз.

Птицы и мухи, 2005. Видео. 33 минуты.

В основе фильма — *Пьеса № 4* для фортепиано. Снова, то что мы видим на экране — на уровне структуры в точности соответствует тому что мы слышим. Более того, на этот раз это соответствие очевидно всякому, кто смотрит и слушает (это не такое интеллектуальное знание — вроде того, что «Земля круглая», — которое с трудом находит себе подтверждение в чувстве). Партитура очень графична. Правильно смотреть и слушать партитуру одновременно. Но здесь, благодаря динамическому характеру видео, мы имеем возможность ВИДЕТЬ не просто партитуру, но само исполнение. Что мы наблюдаем? На экране — слегка вытянутые прямоугольнички, почти точки. Курсор — вертикальная линия — равномерно движется слева направо. Когда он проходит над прямоугольником, тот звучит — программа Cubase. Почти точки складываются в красивые узоры, симметричные относительно диагональной оси, идущей с юго-востока на северо-запад. Узоры напоминают летящих по диагонали птиц или насекомых. В самой партитуре, если её представлять не в виде традиционных нот, но в виде графиков, узоры, которых всего десять, абсолютно симметричны. Но поскольку перед нами не исходная партитура, но живое исполнение, то узоры, будучи симметричными в идее (подобно живым существам), не симметричны в строгом смысле. Птиц (или насекомых) всего десять видов или особей. Поскольку фразы в пьесе по многу раз возвращаются, представители одних и тех же видов или те же самые особи возвращаются снова и снова, являя перед нами различные формы и способы своего существования, свою эволюцию. С некоторого времени точки начинают постепенно исчезать из узоров и они постепенно распадаются и исчезают. Звуки становятся очень редкими, как и события на экране.

Для фильма было выбрано исполнение, которое длится ровно 30 минут. Может быть, об этом важно сказать: когда я исполнял Пьесу № 4 — это исполнение мы теперь можем видеть и слышать, — я, сосредоточенный на сугубо музыкальной проблематике, не только ни в малейшей степени не думал о визуальной стороне дела, но и не предполагал, что «картинка» исполнения будет когда-либо впоследствии представлять для меня специальный интерес.

неСОВпадения, 2005. Видео. 11:31. Режиссура — Анна Альчук, сценарий — Анна Альчук, камера — Юлия Маврина, монтаж — Евгений Урусов, Ирина Фельдман, музыка — Сергей Загний.

Очень красивое видео. Наконец-то настоящая природа: настоящий парк, настоящие деревья, настоящие зелёные листья на них, настоящие птицы и мухи...

Октябрь 2005

БОЧКА (акция КД спустя 21 год)²⁰

К тому времени о «Бочке» я уже читал что-то в «Поездках за город». Кроме того, Андрей показывал мне на видео (а раньше давал слушать) небольшие фрагменты из самой акции и из её обсуждения. Из этого, а также из рассказов Андрея следовало, что акция была очень тяжёлой для зрителей-слушателей. Почти два часа, изменения по ходу действия крайне незначительные («всё время одно и то же»), при этом неприятный, действующий на нервы мигающий свет — вспыхнет, погаснет, вспыхнет, погаснет — и громкий, очень неприятный, физиологически трудно переносимый звук. Поэтому когда Андрей пригласил меня на видео этой акции, я опасался. В принципе, я вполне хорошо отношусь к действиям без действия, мне бывает интересно наблюдать за своими впечатлениями-ощущениями-переживаниями, соотносить их с тем, что я вижу-слышу, стараться понять, в какой степени впечатления-переживания обусловлены самим действием, в какой — общей ситуацией и в какой — моими внутренними произвольными и произвольными импульсами, и т.д. Но я не люблю воздействий, основанных на физических перегрузках, не люблю яркий и резкий свет и совсем не выношу громкий звук (я почти всегда слушаю музыку на средней или на тихой громкости; с концертов noise music, если я на них всё-таки оказываюсь, мне приходится уходить, не спасают даже ушные вкладыши).

Скорее всего, опасения тоже сыграли свою роль. Я готовился к чему-то трудному, к некому испытанию (Андрей, чтобы я смог выдержать, подарил мне беруши). Но оказалось, что всё совсем не страшно и вовсе не ужасно, и уже от одного этого мне сделалось легко и весело, и этим настроением было окрашено всё моё смотрение-слушание в этот вечер. Я получал удовольствие от звука, насыщенного и энергетичного, очень для меня полезного (абстрактно я могу предположить, что такой звук может кому-то не нравиться, но понять мне это трудно). Структура-конструкция, все её визуально-звуковые составляющие, какие я только успевал ухватить, то как всё развёртывалось во времени — доставляла мне настоящее удовольствие. Оказалось, что и звуковой ряд как таковой, если просто слушать (бочка + речь + телевизор + др.) — это по-настоящему хорошая музыка (как, впрочем, и другие звуковые ряды Монастырского, которые мне доводилось слышать — странно, что музыканты про эту музыку ничего не знают).

Интересно, почему тогда, когда она проходила, акция воспринималась как трудная, тяжёлая, почти непереносимая, а мною теперь — как лёгкая, весёлая и хорошая? Возможно, имеет значение также следующее. Тогда минимализм был новостью; теперь если он и не вполне понятен, то всё же гораздо более привычен. Тогда показывали неизвестно что; теперь — классическое произведение. Тогда общая напряжённость общественной жизни была существенно ниже, и напряжённость акции, её интенсивность могли казаться чрезмерными и угнетающими; теперь, когда давление и агрессивность внешнего сильно возросли, акция действует катартически и даже терапевтически. Тогда зрители сидели в небольшой, квадратной в плане комнате, тёмной, с гулкой акустикой, без окон (окна были закрыты плотными занавесками, как я себе представляю, и было душно), выйти было нельзя, если выйдешь, пропустишь и не поймёшь, приходилось сидеть на своих местах и терпеть; теперь комната была большая, светлая, с мягкой акустикой (беруши не понадобились), сложная по плану, с открытыми занавесками, за которыми — деревья, трава и другое дачное, я сидел у окошка и смотрел в него, когда хотелось, сама возможность отвернуться от экрана и смотреть на другое (не выходя при этом из режима восприятия) была очень приятной и оказалась вполне достаточной, чтобы не чувствовать себя в ситуации принуждения («в тюрьме»), кроме

²⁰ Текст написан по просьбе Андрея Монастырского и помещён в Девятый том «Поездок за город» Коллективных действий.

того, можно было в любой момент встать, поставить пустой бокал и тут же взять новый, с красным или белым вином.

«Бочка» — вещь сильная, смелая, точная, ничего лишнего и всё на месте, безусловный шедевр. Об этом мы говорили сразу после просмотра с композитором Мартыновым. Ещё мы говорили: а возможно было бы сделать подобное сейчас, в наше время? Похоже, говорили мы, что нет. Едва ли наше время способно породить что-нибудь хоть отдалённо сопоставимое с этим. С другой стороны, зато теперь-то мы можем воспринимать? Или нам только кажется?

30 октября 2006

КОНЦЕРТ ПАМЯТИ ВАЛЕРИЯ БЕЛУНЦОВА

24 марта 2007 года

Для меня этот концерт, конечно, был связан с воспоминаниями — о временах, когда начинался Термен центр, где мы с Валерой познакомились и часто виделись. (На самом первом концерте, организованном Термен центром, Валерина музыка также исполнялась — и вела этот концерт также Юлия Дмитриюкова.) А ещё я думал о том, что, вот, живёт человек, композитор, поэт или художник, делает что-то, может быть, важное, бережно заботится об этом и хранит, а потом умирает, и сделанное им оказывается забытым, заброшенным и выброшенным как хлам.

Меня по-настоящему порадовало, что Валерины вещи попали в хорошие и заботливые руки, что друзья и близкие организуют концерты, издадут диски и ноты, делают для этой музыки много, хорошо и умело. Она звучит, её слушают и о ней думают.

На самом концерте всё было сказано и сыграно тонко, деликатно и тактично, безо всяких там слюнь и соплей, весело даже, хорошая была атмосфера. Хорошо, что прозвучала музыка других авторов тоже. Если вообразить себя тем, кто наблюдает за этим «оттуда», то происходящее мне, скорее, понравилось бы, чем наоборот.

26 марта 2007

ТОНАЛЬНОСТЬ И ОБЩЕСТВО²¹

Известно, что искусство может говорить нам о чём-то, что не есть само искусство. Например, из произведения искусства можно многое узнать об авторе, об его личности, характере, психологии, причём многое такое, о чём сам автор, возможно, и не догадывается. Личность автора отражается в произведении искусства совершенно независимо от того, знает об этом автор или нет, хочет он того или нет и даже независимо от того, является ли произведение выдающимся или посредственным. Но искусство может нам рассказать нечто не только об отдельных людях, но и об обществе в целом, о том времени, когда эти произведения появились на свет. Сразу же оговорюсь. — Я совершенно не буду говорить о случаях, когда произведения искусства что-то рассказывают нам намеренно. Например, что вот произошла такая-то или такая история, как в литературном произведении, или что в такое-то время носили такие-то костюмы, как в произведении изобразительного искусства. Я буду говорить о том, что находится в самом основании произведений искусства. Эти глубинные уровни, эти основания никогда не воспринимаются нами напрямую, об их существовании едва ли подозревают даже сами авторы. Но именно эти уровни определяют структуру конкретных произведений, более того, они определяют то, каково искусство в целом для данного времени и для данного места. По отношению к музыке одной из таких базовых глубинных структур является тональность, о ней я и буду сегодня говорить. О тональности и о том, какая существует поразительная связь, поразительное соответствие между структурой тональности и структурой современного ей общественного устройства.

О соответствиях между глубинными структурами музыки и общества говорил выдающийся немецкий философ и музыковед Теодор Адорно. Я сейчас не помню, говорил ли Адорно в этой связи именно о тональности или я прочитал об этом где-то ещё. Может быть, я сам выдумал эту гипотезу, хотя вряд ли, скорее всего, где-то прочитал, а потом совершенно забыл об этом.

В нескольких словах, тональность, как я её понимаю, это то, на основе чего устанавливаются связи между звуками, на основе чего звуки распределяются в музыкальном произведении. Можно наверное сказать, что тональность для музыки — это примерно то же, что язык для словесной речи. Язык сам по себе не порождает текста, но именно на основе языковых норм и законов, чаще всего скрытых от нас, мы строим свою речь, язык определяет то, КАК мы говорим. (Язык определяет и то, как мы мыслим, более того, предполагается даже, что от языка в большой степени зависит не только КАК, но и ЧТО, т.е. ЧТО мы говорим и мыслим, что структура русского языка определяет до некоторой степени и наше мышление, которое было бы несколько другим, если бы нашим родным языком был, скажем, английский, но это тема для другого разговора.) Важно, что законы языка изначально скрыты от нас, если они частично и раскрываются, то *post factum*, и что эти законы, как и законы природы, начинают действовать гораздо раньше, чем мы начинаем подозревать об их существовании. Носители языка, те кто вполне грамотно говорит и пишет на языке, даже выдающиеся писатели и мыслители, едва ли до конца понимают, что такое язык и какова его природа. То же можно сказать и о тональности. «Носители тональности», так сказать, в том числе даже самые выдающиеся композиторы и музыкальные мыслители, едва ли до конца понимают, что такое тональность и какова её природа. Более того, чаще всего об этом и не задумываются. Тем не менее, тональность определяет то, КАК строится музыка, как сопрягаются звуки на всех уровнях, от отдельного мотива или короткой мелодии до целого произведения.

Как и язык, тональность не есть нечто единственное и раз и навсегда данное. Существует множество тональностей, они различны в разных культурных регионах, тональность, скажем, китайской музыки совершенно иная, чем тональность музыки европейской. Кроме того,

²¹ Лекция, прочитанная в Московской Вальдорфской школе (школа № 1060) в мае 2007 года.

тональность постоянно меняется, и тональность европейской музыки XIX века, например, кардинально отличается от тональности музык других времён.

Сейчас я буду говорить о так называемой классической тональности, т.е. о той тональности, которую мы находим в произведениях Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского, Вагнера и других композиторов этого времени. Примерные границы этого времени — от XVII до конца XIX века. Хотя музыкальный язык, а значит и тональность у Баха, Скарлатти, Бетховена, Вагнера, Шопена очень различны, тем не менее, есть нечто общее, что объединяет этих композиторов друг с другом и что отличает их от композиторов более позднего и более раннего времени. Итак, каковы основные свойства классической тональности? Возьмём для примера до мажор. Уже на самых ранних этапах музыкального обучения ученикам объясняют, что в до мажорной гамме 7 нот (как и в любой другой мажорной или минорной европейской гамме), что эти ноты — *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*, и что главная нота для до мажора — или тоника — это нота *до*. Объясняют также, что тоника представлена не просто нотой *до*, но созвучием из трёх разных нот — *до, ми, соль*, — которое называют трезвучием. Что значит тоника для классического музыкального произведения? Тоника — это то, с чего музыкальное произведение начинается и которым оно заканчивается, это то созвучие которое зримо или незримо присутствует на протяжении всего произведения и вокруг которого объединяются все другие созвучия данного произведения. Тоника — это видимый или невидимый центр, от которого всё исходит и к которому всё сходится.

Итак, в до мажоре есть главное созвучие, тоника, это трезвучие *до, ми, соль*, тоническое трезвучие или просто тоника. Как всем известно, двумя главными аккордами после тоники являются доминанта и субдоминанта. Доминанта — это нота *соль* вместе со своим трезвучием, т.е. *соль, си, ре*. Субдоминанта — это нота *фа* вместе со своим трезвучием, т.е. *фа, ля, до*. Следующие по важности аккорды после тоники, доминанты субдоминанты — это трезвучия на нотах *ре, ми* и *ля*. Итак, в до мажоре шесть главных трезвучий во главе с тоникой. Но вот что важно — и об этом на ранних этапах музыкального обучения ученикам обычно не рассказывают, а рассказывают намного позднее. По ходу развёртывания произведения остальные пять главных трезвучий могут временно брать на себя роль тоники, оказываться как бы местной или временной тоникой — на очень короткое или на более длительное время. Происходит это благодаря тому, что временная тоника обзаводится своими собственными — на время — доминантой, субдоминантой и остальными главными аккордами. Если ограничиться только доминантами и субдоминантами, то вся до мажорная система выглядит теперь так. (Доминанту я буду играть не в виде трезвучия, а, как это часто бывает на практике, в виде септаккорда, т.е. аккорда из 4-х звуков.)



Как видно, система не ограничивается 7-ю звуками. Побочные доминанты и субдоминанты — так их называют — добавляют новые звуки. Нетрудно проверить, что 6 главных трезвучий вместе со своими доминантами и субдоминантами охватывают не только 7 главных звуков до мажорной но и пять остальных звуков, т.е. оказываются использованными все 12 звуков октавы. Процесс может воспроизводиться снова, и уже не только главные трезвучия до мажора, но и другие трезвучия могут при случае взять на себя роль временной тоники. Но ни одна из временных тоник никогда не забывает о главной тонике, о том, что раньше или позже ей от временного главенства её нужно отказаться, ибо только одному созвучию в пределах данной пьесы дано право быть абсолютной тоникой. (А коль скоро есть только одна абсолютная тоника, а вся система включает в себя все 12 звуков, то справедливо сказать, что до мажор включает в себя не семь, как часто по недоразумению думают, но все 12 звуков, сложным образом организованных и иерархически соподчинённых.)

Но что это всё напоминает? Получается, что классическая тональная система поразительно похожа на структуру феодального общества, а именно, на абсолютную монархию. Во главе этого общества оказывается король, он наделён абсолютной властью. У короля есть ближайшие подданные, князья, герцоги, графы, маркизы, которые вообще-то абсолютной властью не обладают, но могут ей как бы обладать в пределах своих — не вполне абсолютных — владений. У князей, графов, маркизов, в свою очередь, есть свои подданные и т.д. Получается, что музыка, сама не зная об этом, рассказывает нам о структуре современного ей общества, о сложных иерархических отношениях и так далее.

Можно ли говорить о том, что подобие классической тональной системы и феодального общества — это не просто случайная и поверхностная аналогия, но нечто такое, что связано друг с другом по существу? Приведу несколько доводов в пользу того, что такая связь не случайна. Была великая нидерландская композиторская школа, была великая английская композиторская школа, но композиторская музыка в этих странах практически совсем исчезла, когда там установились капиталистические отношения. Французская музыка после падения монархии не исчезает вполне, но становится явно второсортной. Музыка, которую мы сейчас называем классической, великая классическая музыка — это за редкими исключениями, австрийская и немецкая музыка XVIII-XIX веков. Но что такое Австрия этого времени? Это одна из ведущих и самых влиятельных в Европе монархий. А что такое Германия? Это экономически отсталая территория, состоящая из множества королевств, графств, княжеств, т.е., фактически, из множества, опять же, абсолютных монархий.

А теперь несколько слов о том, что произошло в XX веке. Эволюция европейской тональной системы привела к тому, что на смену классической тональности пришла система с совершенно другой организацией. В конце XIX и особенно в начале XX века звуки повсеместно становились всё более и более независимыми от тоники, тоника в конце концов вообще была упразднена как на макро-, так и на микроуровне. Наиболее последовательный вид новая система приобрела у Шёнберга, в так называемой «шёнберговой додекафонии». (Додекафония — двенадцатизвучие.) Звуки в додекафонии принципиально равноправны, ни один из них не главенствует над другими, но это не значит, что нет никакой организации. Главенствующим и организующим звуком принципом является ряд из 12 звуков, то есть определённого рода последовательность из 12 звуков, из которой — и только из которой — может происходить всё в сочинении. Сама исходная последовательность может подвергаться разным трансформациям, но зримо или незримо она присутствует всюду и определяет собой облик всего сочинения.

Додекафония как композиторский принцип, как музыкальная система, сложилась к 20-м годам XX века. Но что такое XX век с точки зрения общественного устройства? Как хорошо всем известно, для XX века наиболее характерны два вида общества: это общество демократическое и общество тоталитарное. Это — два типа общества, по всей видимости противоположные друг другу. Но удивительно, что додекафония одинаково «подходит» и для того, и для другого. Двенадцать равноправных звуков, над всеми в одинаковой степени главенствует закон — ряд. — Двенадцать равно-бесправных звуков, над которыми насильственно господствует им чуждое и для них внешнее — ряд.

Таким образом, музыка XX века, сама о том не зная, рассказывает нам о том, в каком обществе жили люди в XX веке, а также, возможно, и о том, что различие между демократией и тоталитаризмом в действительности меньше, чем это выглядит на поверхности, что, возможно, за тем и за другим обществом стоит в действительности одна и та же сущность, и что видимые противоположности — это лишь две стороны одной медали.

Знаменательно, что додекафония появилась по меньшей мере на полтора десятилетия раньше, чем главные тоталитарные европейские общества XX века — советское и немецкое — в полной мере проявили себя. А это означает, что искусство не есть просто отражение жизни. Возможно, есть некоторая сущность (Zeitgeist?), которая лежит в основе всего и которая проявляется и в искусстве, и в так называемой жизни. И искусство с жизнью связано не

непосредственно, но через эту сущность. Не искусство отражает жизнь и не жизнь отражает искусство, но и то, и другое отражает некую глубинную, скрытую сущность. Кто видит её через искусство, тот пророчествует (или диагностирует) о жизни — и наоборот. Если бы люди не были такими самонадеянными, они могли бы почувствовать надвигающийся ужас первой мировой войны уже в 1911 году, когда бы внимательно послушали, например, Шесть маленьких пьес для фортепиано Шёнберга, ор. 19.

11 мая 2007

Добавление

А чему, могла бы соответствовать тональность «репетитивного минимализма», когда некое созвучие или оборот сколь угодно долго повторяется, а затем сменяется другим созвучием или оборотом? Ясно, что созвучие, даже повторенное сто пятьдесят раз, не становится тоникой в классическом смысле: короля делает свита, а наше созвучие существует само по себе и не находится в иерархических отношениях с другими. Даже если оно безраздельно доминирует, то это доминирование «количественное», оно не связано ни с «качеством» созвучия, ни «качеством» его отношений с другими. По существу же все созвучия равны, автономны и безразличны друг другу. Не соответствует ли это тем отношениям между людьми, которые сложились (или складываются) в так называемом постиндустриальном обществе? Где все люди тоже, в общем, равны (различие в уровне благосостояния, каким бы оно ни было — различие количественное), достаточно автономны и достаточно безразличны друг другу.

В свете сказанного кажется неслучайным, что такая структура, как тональность репетитивного минимализма, появилась именно в Америке.

1 сентября 2009

ДА ПРИГОВ²²

Я немного расскажу об этой музыке. Она была написана несколько дней назад для вечера памяти Дмитрия Александровича.

Название сочинения — «Да Пригов», (это можно читать также как «Д. А. Пригов»). Другим могло бы быть название «Размышления о непостижимой тайне смерти». В сочинении звучат колокола. Колокола настроены относительно друг друга в октаву, т.е. в соотношении 2:1. Два к одному — это и отношение длительностей (чем ниже колокол, тем дольше он звучит). Колокола соответствуют буквам в слове «Пригов». Размер колокола зависит от места буквы в алфавитном ряду: последней по алфавиту букве в этом слове («р») соответствует самый высокий колокольчик, а первой букве («в») — самый низкий колокол. Колокола как бы произносят слово «Пригов». Произносят одновременно в трёх разных темпах, также относящихся как 2:1, т.е. всюду имеет место степень числа два. Таким образом, в этой музыке 8 колоколов, самый низкий звучит на 7 октав ниже самого высокого и в 128 раз (2^7) дольше: самый маленький звучит примерно 6 секунд, а самый большой — более 13 минут. В звучании появляются сверхдлинные паузы, они намного превышают нашу способность удерживать внимание.

Рассказывают историю об изобретателе шахмат. Правителю той страны игра так понравилась, что он позволяет изобретателю просить за игру любую награду, какую тот только пожелает. Изобретатель игры сказал, что за первую клетку шахматной доски он будет рад получить одно пшеничное зёрнышко, за вторую — две, за третью — четыре и т.д. Правитель весело согласился, думая, что изобретатель продешевил. Но скоро выяснилось, что уже клетке к 30 цифры становятся немыслимыми, а 2^{64} — число, на какое не хватит всех богатств великой страны.

С точки зрения нашего восприятия времени так далеко продвигаться нет необходимости, вполне достаточно остановиться на 2^6 или 2^7 , большее наши чувства уже не способны охватить. — Так же мы не можем понять и тайну смерти. Всё будто бы просто, а чувство отказывается это постичь и осмыслить.

25 июля 2007

²² Текст прочитан на Вечере памяти Д.А.Пригова в ГЦСИ, Москва, 26 июля 2007 года и опубликован в буклете к CD: Zagny Edition 07.2007 (ZECD 019).

О ЧЁМ МУЗЫКА (из журнальной полемики)²³

1.

Дмитрий Курляндский предложил мне написать около 300 слов на тему «О чём музыка». Я мог бы с таким же успехом высказаться и на тему «В чём смысл Вселенной» — бесконечное предложено выразить при помощи конечного. (Вот уже почти 40 слов.) В Московской консерватории есть предмет — теория музыкального содержания. Я всегда с огромным уважением отношусь к тому, когда решают задачи, неразрешимые в принципе, в этом есть какое-то величие. Ведь цель предмета, как я понимаю, — выразить словами то, что словами выразить невозможно.

Так судьба стучится в дверь!
Кто не верит, тот проверь.

Вдруг откуда неизвестно
Появился молодец,
Разогнал он всех чудесно —
Тут симфонии конец.

Лучше расскажу о себе. Мне кажется, чувствительность к музыке и к звукам вообще у меня заметно выше среднего. (120 слов уже.) Для музыкальной деятельности это, вообще-то, хорошо, но бывают и неприятные моменты. В этом году, например, я обнаружил, что меня страшно раздражают, просто вызывают какую-то неприязнь мои новые студенты. Конечно, они чудовищно необразованны, часто ленивы и нелюбопытны. Но такое бывало и раньше, а раздражения особого не было. Я стал думать о причине моих чувств и вдруг, кажется, понял, в чём дело. Года два тому назад по Москве развелись iPod'ы, и многие, в основном от 15 до 25, стали ездить в метро и автобусах в наушниках. Находиться рядом с теми, от которых разит звуком, для меня сущее страдание. Приходится переходить в другое место или в другой вагон, но даже если там всё относительно тихо, на каждой остановке я с ужасом жду, что вот сейчас и сюда войдёт какое-нибудь звучащее существо обоего пола. Я стал ездить с затычками в ушах. Это немного помогает, но во мне стало укореняться чувство, что вот пришли какие-то новые люди и лишают меня моего жизненного пространства. Что-то похожее должны были, наверное, испытывать американские индейцы. (288, пора заканчивать.) Так вот, я понял вдруг, что мои чувства по поводу поколения моих мучителей, старшие братья и сестры которых фатально выбрали Pepsi, я неосознанно перенёс на моих бедных, персонально ни в чём неповинных студентов. Которым на самом деле я должен быть благодарен уже хотя бы за то, что они, вопреки всему, выбрали не их, а мою культуру. (348.)

²³ Опубликовано в журнале «Трибуна современной музыки» 2008 № 2-3, где мои тексты чередуются с текстами Сергея Невского и Бориса Иоффе. Полемика проходила в форме обмена текстами по электронной почте.

2.

Дорогой Борис,
Дорогой Сергей,

Мои размышления по поводу ваших текстов мне показалось уместным выразить в форме письма, адресованного как бы непосредственно вам. Для краткости не буду говорить о том, с чем я в ваших текстах согласен — оба текста я прочёл с большим интересом и с чувством искренней симпатии к их авторам. Я буду лишь задавать вопросы по поводу того что мне не вполне ясно и высказываться по поводу того, что вызывает у меня возражение или протест. Если вы найдёте время и возможность ответить на мои вопросы и размышления, я буду рад, но я бы не в коей мере не хотел, чтобы вы чувствовали себя обязанными делать это.

Вначале вопросы к Сергею. Вы пишете (1) «музыка есть отношение материала к синтаксису»; (2) «для восприятия музыки синтаксис важнее материала»; (3) «исторически музыкальный синтаксис тесно связан с языком». Следует исторический обзор, и далее (4) «история музыки двадцатого века есть история преодоления субъекта, совершающаяся через преодоление языка». Вопросы такие. (А) Действительно ли музыка — язык? Музыка вообще, а не некоторого очень краткого исторического периода, когда музыка старалась — намеренно или ненамеренно — уподобиться языку. В Вашем тексте это хорошо описано. (Б) Если язык в современной музыке преодолевается — и даже если нет, — то *как* (в музыке) провести ясную границу между материалом и синтаксисом? Насколько вообще правомерны эти категории для музыки? Я по правде сказать, с трудом верю в это разделение (как и вообще в уподобление музыки языку) но буду рад, если Вы найдёте возможность убедить меня в обратном. (В) Если допустить всё-таки, что «музыка есть *отношение* материала к синтаксису» (курсив мой), то почему «для восприятия музыки синтаксис важнее материала»? Почему не *отношение* важнее, коль скоро именно отношение (по Вашим словам) — это и есть музыка? Почему не отношение субъектов (материала и синтаксиса) важнее, чем субъекты сами по себе?

В самом конце Вы пишете «Вслушиваться в незнакомый синтаксис, и пытаться понять его закономерности, — это и есть то понимание музыки, к которому следует стремиться как композитору, так и слушателю.» (Г) Проблема (для меня) вот в чём. Когда мы читаем текст, мы обычно думаем не о синтаксисе, но о смысле. Если перед нами не стоит очень специальная филологическая-лингвистическая задача, мы едва ли много думаем о грамматике, согласовании слов, падежах, типах предложений и пр. Мы ищем *то, что за этим стоит*. Даже если это Джойс, Кафка, Борхес или Платонов, для простоты сказать. Разве в музыке — не так?

Структуралисты занимались языком, в отрыве от значения, в 50-60-е годы. Сейчас — конец 2007-го.

Вопросы к Борису. Собственно, вначале не вопрос даже, а некоторое размышление. О словах, что вообще-то не так уж существенно. Вы говорите «понимание». Я в этом же смысле предпочитаю говорить «резонанс». Понимание тянет за собой вербальное, резонанс же — вещь непосредственно физическая, психическая и телесная, а в музыке, по-моему, это важно. Я слушаю музыку — или смотрю картину — и вхожу с ней в резонанс. Если же в глагольной форме, то я чаще говорю «слышу», а не «понимаю», но в том же самом смысле, как по-английски — «I see» — «я понимаю». Но это не более чем моё личное предпочтение, никого ни к чему не обязывающее. Вопрос к Вам, собственно, только один, может быть, чисто технический. Вы пишете «я считаю, любая *форма* реальности существует только — как форма чьего-либо восприятия». Как я понимаю, это допущение, которое в принципе недоказуемо и в принципе неопровержимо. Если бы Вы говорили о «любой форме музыки», то я бы, наверное, не особенно бы возражал. Но Вы пишете «любая форма реальности», в то время как продолжение Вашей фразы вполне самодостаточно и не требует в качестве основания этого всё-таки небесспорного утверждения. — Вопрос без «?».

Должен, однако, признаться, дорогие Сергей и Борис, что вопросы свои и соображения я высказывал достаточно лениво и не слишком заинтересованно. Дело в том, что я могу ценить

теорию как некий рабочий инструмент, как нечто, что помогает нам в нашей текущей работе, но в теорию вообще, в Теорию с большой буквы я верю с трудом. В годы ученичества я прочитал горы теоретических трудов, в надежде найти последние ответы на первые вопросы. Но, как нетрудно догадаться, потом наступило неизбежное разочарование. Теории, рафинированные изысканные конструкции, призванные пояснить и украсить реальность, рассыпаются при малейшем шевелении этой самой реальности. Человеческие теории основаны на бинарной логике: «истина — ложь». Теории стараются свести всё к одному основанию (Марксизм или Фрейдизм, например) или к перечислимому их числу (математические аксиоматические теории), но реальность — в том числе и музыка — ни бинарна, ни константна.

С самыми добрыми пожеланиями,

Сергей Загний, композитор, и вообще

3.

Дорогой Борис,
Дорогой Сергей,

В этом письме я хотел бы поделиться с вами некоторыми размышлениями об «уникальном опыте», так я это условно называю.

Вообразим себе, что некто занимается музыкой — её сочинением — как делом сугубо частным. Когда для занимающегося (в его субъективном плане) вопрос о публичном признании почему-либо не имеет столь уж большого значения, и уж совсем не важно, покупают или не покупают его труд, который для него самого — хобби, чистая самозабава. При этом субъект исключительно увлечён своей работой, она для него — едва ли не самое интересное и желанное дело. (Люди такого склада — интроверты или, по-другому, аутисты. Примерами могли бы быть, наверное, Фелдман, Нанкарроу, Шелси и Веберн.) Предположим, что благодаря занятиям субъект встречается с чем-то — в своём ли внутреннем плане или в плане внешней реальности, — что, возможно, является только его опытом и ничьим другим. И вот здесь, наверное, имеет место следующее — высказываю это в качестве гипотезы. В той мере и до тех пор, пока этот опыт является действительно уникальным, говорить о содержании этого опыта принципиально невозможно. И в частности, невозможно говорить о том, *что есть* эта музыка или *о чём* она. Ибо такой разговор сводил бы уникальный опыт к уже известному, т.е. редуцировал бы и искажал его. А когда о содержании такого опыта говорить становится возможно, то это означает, что говорящий является носителем сходного опыта, что между ними двумя установлена коммуникация и опыт обнаружил теперь себя как уже не вполне уникальный. И этому, наверное, нужно радоваться, т.к. это — довод в пользу того, что опыт любого человека, каким этот опыт ни был, может в принципе стать всеобщим (хотя почти невероятно, чтобы он стал опытом *всех*.) (Любопытно, что в субъективном плане аутистические занятия могут давать ощущение полноты и достаточности, когда кажется, что ничего другого в мире будто бы и не существует. Т. е. переживается не уникальность опыта, но его всеохватность. Но о содержании опыта и в этом случае говорить, по-видимому, бессмысленно — *что есть* эта музыка и *о чём* она? — ибо она — *всё* и *обо всём*.)

На пути усвоения уникального опыта другими людьми, однако, много трудностей. Уникальность и коммуникация — вещи несовместимые. Носитель уникального опыта по определению одинок. Если для субъекта его опыт — вселенная, то для стороннего наблюдателя, для которого этот опыт ни с чем не сопоставим, это исчезающая малая точка, почти ничто. Чтобы захотеть усвоить новый опыт, нужны веские причины. Нужна склонность к такого рода опыту. Нужна готовность верить в то (или считать достаточно вероятным), что в кажущейся точке — действительно вселенная. Которая, к тому же, заслуживает внимания, времени и усилий. Так оказалось, что Веберн, Шелси, Нанкарроу и Фелдман стали известными и их опыт усвоен (в какой степени?). Но сколько на каждого из них приходится людей, чей

опыт, возможно, не менее ценен, но не распознан другими и для человечества — безвозвратно утерян?

А о трудностях, которые встают пути усвоения уникального опыта не отдельными индивидуальностями, но общественными институтами, мне и говорить не хочется.

а у тихого местечка
аутисты собирались
им, утистам, было мало
императорских пространств

С самыми добрыми пожеланиями,

Сергей Загний

4.

Дорогой Борис,
Дорогой Сергей,

Мне было по-настоящему приятно быть участником в нашем разговоре. Я не знаком ни с кем из вас лично (Сергея я видел мельком один, кажется, раз), но был бы рад с каждым из вас встретиться («за рюмкой чая», как говорят) и продолжить нашу беседу. То, как вы пишете, располагает и обещает много интересного. Но разговор этот хочется закончить весело, и мне кажется подходящим для случая пересказать следующую историю. Человек с двумя тяжёлыми чемоданами бежит по улице, опаздывает на поезд. Навстречу — психоаналитик. Человек: Простите, вы не подскажете, где здесь Белорусский вокзал? Психоаналитик: К сожалению, где Белорусский вокзал, я не знаю, но *очень* хорошо, что мы с вами об этом поговорили.

С самыми добрыми пожеланиями,

Сергей Загний

Ноябрь — декабрь 2007

ЕЩЁ РАЗ ОБ УНИКАЛЬНОМ ОПЫТЕ

Если главной ценностью общества становятся деньги, то с таким обществом разговаривать не о чем.

В обществе, где главной ценностью являются деньги, серьёзными могут быть разговоры только о деньгах и о том, что в них может превратиться. Всё остальное — погода.

Бертран Жак

Предположим, что в глазах общества главной ценностью новой (т.н. академической) музыки действительно является её новизна. Если речь идёт о новых «средствах» и «технологиях», то это понятно — средства и технологии могут быть внедрены и использованы, хотя бы в принципе. Но ценится ли такой опыт, который «расширяет» сознание, поле восприятия, т.е. *внутренние возможности* человека? Речь не о наркотиках. Искусство, и музыка в частности, способна такой опыт дать, и естественно было бы предположить, что человечество заинтересовано в такого рода опыте (позитивном или негативном), стремится его усвоить и тем самым расширить совокупное знание человечества в *этой* области. Возьмём, например, ситуацию, когда некто занимается музыкой, её сочинением или исполнением, и встречается с чем-то, что, возможно, является только его опытом и ничьим другим. Видит ли сегодняшнее общество в этом действительно ценность?

Есть веские основания усомниться в том, что это так. Такие исключительно влиятельные институты современного искусства, как конкурсы и фестивали, будто бы для того и существуют, чтобы сделать уникальный опыт невозможным, по крайней мере, в сфере влияния этих институтов. Ведь чтобы победить на конкурсе, нужно соответствовать некоторым критериям. Участники поощряются к тому, чтобы соответствовать этим критериям. Уникальный же опыт существует вне известных критериев и потому по определению должен отбраковываться (если в системе не происходит сбой). Таким образом, объективно получается (независимо от воли конкретных людей, членов жюри, организаторов, спонсоров и т.д.), что конкурсы поддерживают людей старательных, трудолюбивых и хитрых, но не носителей какого бы то ни было даже не уникального, а просто индивидуального опыта.

Если же уникальный опыт всё же воспринимается обществом, то необходимым условием для этого является превращение его в товар. Именно успешность его как товара и будет преподноситься и восприниматься большинством как гарантия его подлинности — подобное сегодня мы, похоже, наблюдаем достаточно часто. В этих условиях то, что объявляется уникальным опытом, легко оказывается подделкой (например, не опытом, но искусно сработанной конструкцией). При этом действительно уникальный опыт, если он не превратился в товар, остаётся без внимания, вытесняется на обочину социальной жизни и вообще оказывается для социума вне зоны видимости. (Будто бы носители уникального опыта несут не только опыт, но и шапки-невидимки.)

Важно уточнить, что уникальный опыт (действительный уникальный опыт!) в гомеопатических дозах всё же допускается и даже приветствуется. Но, похоже, дозы эти не могут превышать то, что способен воспринять рынок. Где-то я прочитал совсем недавно, как в разговоре с одним очень влиятельным в сфере современного искусства человеком его собеседник говорит, что есть такой-то современный русский художник, необычайно интересный. На что влиятельный человек моментально отвечает: спасибо, но современный русский художник у нас уже есть — это Илья Кабаков. (Очень похожий разговор есть в одном

анекдоте. Два милиционера обсуждают, что бы такое подарить на день рождения третьему. Один говорит: может, книгу? Другой: нет, книгу не надо, книга у него уже есть.)

Кстати! А может быть невосприимчивость человечества к уникальному опыту (и неспособность отличать его от подделки) — это признак деградации? Или, напротив, такая невосприимчивость — благо для всех нас и для каждого в отдельности? Своего рода иммунитет против опасно-непонятного. Или фильтр, через который в силах пробиться только по-настоящему подлинно подлинное, только на самом деле действительно поистине уникально уникальное.

Ноябрь 2007 — 26 августа 2009

МИСТЕРИЯ ПОНЕВОЛЕ²⁴

Сегодняшний мой разговор — это слабая попытка объяснить вам и самому себе, почему и зачем я стал делать перформанс, который я планирую исполнить здесь 13 февраля. Главный и ключевой компонент перформанса — исполнение на рояле моего музыкального произведения, которое называется «Магические звёзды». Перформанс, который также называется «Магические звёзды», можно описать так.

Пространство — некоторая очень большая комната или небольшой зал. Пространство преобразовано таким образом, что представляет собой теперь модель некоего храма. В центре перед зрителем стоит «Магическая Звезда», как бы сакральный объект, одна из шести магических звёзд — та, которая соответствует дню (дате 13.02.2008 будет соответствовать Четвёртая Звезда). Рядом со звездой, слева и справа, два Изречения. Первое Изречение — «храните тишину», второе — «не старайтесь понять». Изречения можно рассматривать как инструкции для зрителей. Инструкции говорят о том, как нужно себя вести и каким должен быть модус восприятия во время перформанса. (Хотя Изречения, как я иногда думаю, можно понимать и шире: может быть, было бы небесполезно, если бы в соответствии с ними люди бы существовали не только во время перформанса, но и во многих других жизненных ситуациях, но сейчас, для нашего разговора, это не имеет значения.) Перед Звездой или рядом могут быть также один или два сосуда для ароматических палочек, которые зажигаются через некоторые промежутки времени во время перформанса (примерно через каждые пол часа). Где-нибудь перед зрителями, лучше всего наверху, стоит рояль, на котором исполняются различные части из «Магических звёзд». Зрители могут свободно входить и выходить во время перформанса, сидеть на стульях, лежать на ковриках или матрасиках, садиться в позу лотоса, бодрствовать или спать, слушать сосредоточенно или рассеянно, могут при желании читать, писать или рисовать. Единственно пожелание — чтобы зрители старались не производить никаких звуков, это действительно важно.

Вопрос можно поставить так: почему не исполнить эту музыку просто, когда зрители просто сидят и слушают? почему надо затевать все эти игры в сакральные объекты, сакральные изречения, сакральное пространство, сакральное действие и т.д.? зачем при этом позволять зрителю лежать на матрасиках, сидеть в позе лотоса, спать или рисовать?

Сразу можно ответить: вполне возможно эту музыку исполнить просто, когда зрители просто сидят и слушают. Это также возможно. Но здесь, кажется, было бы правильным сказать хотя бы несколько слов о том, что такое «Магические звёзды» как музыкальное произведение. «Магические звёзды» не имеют ни начала, ни конца. Т.е. исполнение может начаться и закончиться в любой точке партитуры, после любого её фрагмента можно переходить к любому другому фрагменту, к любому фрагменту при желании можно возвращаться снова, играя его также или совсем по-другому. Название «Магические звёзды» отсылает не к магии и не к звёздам на ночном небе, но к математическим объектам, которые подобны тем, что называются магическими квадратами. В своё время меня стала увлекать симметрия, всякого рода прихотливые связи и соответствия, которые устанавливаются между разными фрагментами музыкального произведения — связи и соответствия, подобные тем, которыми так виртуозно, самозабвенно и возвышенно играл в своих произведениях Антон Веберн. Я стал думать о магическом квадрате — о фигуре, где в 9 ячейках (3×3), или в 16 (4×4) или в 25 (5×5) и т.д. располагаются числа (от 1 до 9, или от 1 до 16, или от 1 до 25... без пропусков и повторений), располагаются таким образом, что сумма чисел на каждой вертикали, на каждой горизонтали и на каждой из двух главных диагоналях — это одно и то же число. Но вот проблема: музыкальная (современная европейская) октава содержит 12 разных звуков, а

²⁴ Выступление на семинаре «От мистерии — к авангарду» в театре «Школа драматического искусства», Москва, 13 февраля 2008 года.

квадрат 3×3 даёт только 9, а 4×4 — уже 16, и я стал думать о том, существует ли какая-нибудь другая, помимо квадрата, фигура, которая обладала бы такими же «магическими» свойствами и давала при этом 12, и оказалось, что такая фигура есть, и эта фигура — шестиконечная («Давидова») звезда, где 6 углов и 6 точек пересечения как раз и дают 12. Вот, собственно, почему «Магические звёзды». Не буду сейчас утомлять вас рассказом о том, как именно математический объект был превращён в ноты и звуки. Можно только сказать, что это не тот род музыки, когда (как в XIX веке) она выражает и передаёт некие эмоции, идущие от автора и через автора. Это нечто более объективное, как бы природное, как закат или ручей. Природа не выражает эмоций, но человек может эмоционально её переживать и даже приписывать ей свои собственные эмоции («тоскливый дождь», «весёлое солнышко»).

Важно сказать, что для меня, как для человека по преимуществу музыкального, главная задача и главный интерес, это всё-таки слушать, и всё остальное относится к этому как то, что помогает, или мешает как то, слушать. Так почему же тогда — перформанс, а не просто исполнение?

Просто слушать я могу дома, когда слушаю или когда играю сам. Дома я могу слушать внимательно и сосредоточенно — или намеренно расслабленно и расфокусированно. Но так слушать очень затруднительно для меня (и, по моим наблюдениям, для других тоже), находясь в концертном зале. Всё время кажется, что всё, по крайней мере, самое главное, как бы пролетает мимо. Может быть, это оттого, что слишком много народу, может слишком суетливо состояние большинства присутствующих, и это передаётся остальным, может быть, 50-60 лет назад концертный зал не был таким профанным местом, каким он кажется сейчас. И вот мне кажется, что если я хочу показывать свою музыку публично, то это никак невозможно делать в концертном зале без катастрофических потерь. Вот я и придумываю что-то, чтобы пробить тот барьер между музыкой и людьми, барьер, который часто бывает так трудно преодолеть. Для этого и «мистерия», так сказать, мистерия поневоле.

11 февраля 2008

Как-то так оказалось, что до самого последнего времени Реквием Моцарта был на периферии моего сознания. И даже сейчас, когда в связи с проектом я немножко познакомился уже с этим сочинением, Реквием продолжает оставаться для меня чем-то, с чем соприкоснуться не очень хочется и что вызывает разные сложные чувства. Ну, во-первых, участвовать в этом коллективном дописывании Моцарта я согласился не сразу и не без колебаний. Ибо с самого начала мне казалось, что писать реквием, в особенности Реквием Моцарта — всё-таки не очень хорошая примета. Чем это закончилось для самого Моцарта, мы знаем. Я согласился (может быть, всё-таки не следовало бы?), только когда ясно понял, какой именно будет музыка моей части. Кроме того, от беды подальше, я решил, что не буду относиться ко всей этой затее слишком серьёзно. Другой трудный момент, связанный отчасти с Реквиемом, отчасти с самим Моцартом — это Моцарт и Сальери. В детстве, понятно, на меня это произвело гипнотическое впечатление (по телевизору показывали то ли оперу Корсакова, то ли театральный спектакль, а может быть, и то, и другое в разное время, сейчас уже не помню). Но чем дальше, тем больше меня стал раздражать как сам текст Пушкина, так и позднейшие густые на него (и на Моцарта заодно) культурные напластования в виде огромного числа текстов, постановок, опер и реквиемов. Мне стало казаться, что построения Пушкина слишком наивны; что исторические Моцарт и Сальери гораздо интереснее; что уже из самой музыки Сальери следует, что Сальери никого не травил и уже хотя бы только поэтому о многом говорить просто бессмысленно; что те, кто пишут тексты и ставят постановки, не слышат, даже если и слушают, Моцарта, вовсе не слушают Сальери, и пр. В третьих, сам музыкальный стиль эпохи, в которую жил Моцарт, всегда казался мне мало пригодным для выражения религиозного. (В последнее время не вполне подходящим стал казаться и стиль времени Баха, но это другой разговор.) По крайней мере, если барочное «Kyrie-Christe» ещё можно как-то перетерпеть, то все эти эффектные оперные диесирсы, тубамирумы, рекстреманды и лакримозы кажутся уже совершенно непереносимыми. (Вообще же человек, совсем ещё молодой, вдруг осознал, что уходит до времени, когда столько ещё нужно бы сделать — вдруг из музыки мне (для себя самого) стало понятно, что музыка реквиема смятенна и растеряна, она не завершена не только в нотах, но и в самом Моцарте, что человек, в общем-то, ещё не вполне готов к такому повороту событий, это совершенно пронзительная история, совершенно личная, и именно в качестве таковой и ценна, но музыка здесь вовсе не абсолютна, вовсе не пример и образец.)

В моём отношении к самому проекту также есть некоторые сложности. Например, мне кажется, что с классической точки зрения коллективный композиторский проект — вещь почти заведомо несостоятельная: коллективным композиторством едва ли можно создать то художественное единство, которое требуется в классической, вплоть до Шёнберга и Веберна, эстетике. (Это одна из причин, почему я отказался от любых контактов и переговоров с композиторами-коллегами по проекту: действительное единство всё равно неосуществимо, а заплаты заниматься неинтересно.) Хотя по-настоящему ценный результат можно с

²⁵ Текст опубликован в буклете к концерту, который состоялся 8 октября 2008 года в Центре Павла Слободкина, Москва, в рамках фестиваля «Территория». Во втором отделении этого концерта исполнялся «Реквием» Моцарта (оркестр — «Musica Aeterna Ensemble», хор — «The New Siberian Singers», дирижёр — Теодор Курентзис). На месте четырёх недостающих или недописанных Моцартом частей должны были прозвучать специально для этого проекта написанные сочинения современных авторов: *Lacrimosa* — Антон Сафронов, *Sanctus* — Владимир Николаев, *Benedictus* — Сергей Загний, *Agnus Dei* — Анатолий Королёв. (Из-за недостаточного количества времени для репетиций были исполнены только первые восемь тактов *Lacrimosa*, *Sanctus* и *Benedictus*.) Идея проекта «...REQUIEM...» принадлежит Теодору Курентзису. Моя особая благодарность Антону Сафронову, координатору проекта, который пригласил меня в нём участвовать.

осторожностью ожидать в рамках неклассических художественных систем. Например, можно представить себе целое (наш совместный Реквием!) как сложную систему диалогов и соотношений: музыка (Реквием Моцарта) — и комментарии к ней, паломничество к ней, соревнование с ней, полемика с ней, опровержение её; личность и время (Моцарта) — и отклик на них людей других и из другого времени; и т.д. Поскольку же «комментаторов» несколько, то это ещё и целый букет «комментирующих сознаний» в их сложных и непредсказуемых заранее — в этом и интерес — соотношениях. (Это другая причина, почему я отказался от любых обсуждений с коллегами: рассказывать в этой ситуации о своих идеях — портить игру, всё равно что открывать карты. В конце концов, хотим мы того или нет, ведь наши отношения друг с другом — и с Моцартом — ещё и соревновательные.) А насколько результат наших совместных усилий будет действительно интересным, зависит и от того, насколько хорошо мы сами понимаем то, что делаем.

27 августа 2008

Если я пишу то, что я пишу, то кто автор? Чтобы как-то прояснить границы этого вопроса, приведу примеры.

Пример первый. Художник говорит: ангел, дух или какая иная сила водит моей рукой. Подобных свидетельств много. Наше время не склонно относиться к этому слишком серьёзно. Сегодня в ангелах и духах предпочитают видеть прагматику (художник стремится обратить на себя внимание и повысить себе цену). Или относят ангелов и духов к области психологии или психиатрии. Но чувство, что кто-то или что-то изнутри тебя самого направляет тебя и помогает тебе, и это кто-то или что-то не есть ты сам — это чувство знакомо и мне, и уже хотя бы поэтому мне трудно относиться к таким вещам без внимания.

Пример второй. Хан ван Мейгерен (1889-1947) пишет картины Вермеера. Или Том Киттинг (1917-1983) пишет картины старых голландцев и других художников прошлого. Такие вещи часто начинаются из стремления попробовать себя, чему-то научиться, доказать себе и другим, что ты можешь создавать вещи не хуже, чем у признанных мастеров. К этому может примешиваться и авантюрный момент. Но иногда, при длительном и глубоком погружении в процесс, начинаешь чувствовать, что мастер (как правило, уже умерший) будто бы где-то рядом. А иногда его незримый дух не просто присутствует, но становится активным участником процесса. Тень мастера начинает восприниматься как главная, если не единственная, направляющая сила. Люди извне, однако, плохо различают «частности» и склонны во всех вещах такого рода без разбора видеть лишь подражание, стилизацию, мистификацию или подделку. Градации проходят только по линиям «похоже — непохоже» или «хорошо — плохо». Видеть другое — беспокоит, неуютно, а в некоторых случаях даже рискованно. (Представьте, эксперт объявляет: в соответствии с результатами экспертизы, над созданием этой картины действительно работал дух Вермеера; искажения, которые мог внести Мейгерен как исполнитель, не превышают 0,5%. Весьма вероятно, что после такого объявления эксперту пришлось бы менять род занятий.)

Пример третий, примыкающий к предыдущему. Пьер Менар пишет «Дон Кихота». Этот пример примечателен тем, что текст Сервантеса был известен и существовал прежде текста Менара и что оба текста полностью совпадают. Борхес, комментирующий эту ситуацию, говорит, в частности, о глубоком смысловом различии внешне одинаковых текстов, написанных в разное время и в разных условиях. В высшей степени примечательной мне кажется следующая деталь. Менар написал не весь «Дон Кихот», но лишь две главы из него. Из этого могут следовать по крайней мере две вещи. Первая: Менар слабее Сервантеса, поэтому и сделал меньше. Вторая: Менар не слабее Сервантеса, но писать чужой текст — гораздо труднее, чем свой собственный. (См.: Хорхе Луис Борхес: Пьер Менар, автор «Дон Кихота».)

Четвёртый пример, в котором, в отличие от предыдущих, как будто нет ничего особенного. Иоганнес Брамс, а потом Сергей Рахманинов пишут «Вариации на тему Паганини». Или кто-нибудь ещё пишет вариации на чьи-либо темы — таких примеров не счесть. На поверхности проблем с авторством здесь вроде бы нет. Одна часть авторства здесь вполне явная — Иоганнес Брамс, другая, также вполне явно, уходит в название — «Вариации на тему Паганини».

²⁶ Текст был прочитан на XII международной летней школе по гендерным исследованиям «Новый национализм: кто и как воспеваеет национальные государства сегодня?», 1 октября 2008 года, Форос, Украина. Чтение было частью перформанса, который проходил следующим образом. Вначале я показал фильм «Клавирная музыка И.С.Баха». После небольшого перерыва я включил компакт диск «Звёзды» и стал читать текст. Одновременно с музыкой и чтением на экране отображались слайды страниц «Метамузыки» и «Вариаций ор. 27» Веберна. (С небольшими изменениями я повторил этот перформанс в Конференц-зале Московской консерватории 16 марта 2009 года.)

Пример пятый. Родион Щедрин пишет «Кармен-сюиту» (вспоминаю сердитые разговоры о том, как этот Щедрин посмел поставить свою фамилию рядом с Бизе, ведь Щедрин всего лишь переписал Бизе, и к тому же, всего лишь переписав, его ещё и испортил). Или Таузиг, например, перекладывает для фортепиано чью-либо песню или арию (делает транскрипцию, как тогда говорили). Авторство обозначается как Шуман — Таузиг или Шуберт — Лист.

Пример шестой, чтобы углубиться немного вглубь времён. Иоганн Себастьян Бах пишет фугу на тему Корелли или Альбини. В рассматриваемом ракурсе это примерно то же, что вариации на чью-либо тему. Фуг на заимствованную тему — также великое множество.

Пример седьмой, предваряющий Листа и Щедрина. Бах переписывает концерты Антонио Вивальди, заменяя одни инструменты другими и внося по ходу дела те или иные изменения в сам нотный текст. Далее вмешиваются История, которая «всё расставляет на свои места», и Будущее, которое «всех рассуждает». — Во многих нотных изданиях, аннотациях к аудиозаписям и афишах автором значится, как правило, Бах, хотя имя Вивальди где-нибудь в примечаниях иногда всё же упоминается.

Восьмой пример. Зюссмайер, с благословения умирающего Моцарта, завершает моцартовский Реквием, дописывая или даже целиком сочиняя незавершённые или недостающие части. При этом в изданиях и афишах имя Зюссмайера обычно отсутствует, а если и упоминается, то опять-таки где-то в примечаниях. Этот пример — в некотором роде инверсия предыдущего.

Девятый пример, возвращающий нас в изобразительное искусство. Александр Косолапов создаёт скульптуру, где Микки-Маусы стоят в позах «Рабочего и колхозницы». Или Комар и Меламид — медаль или мозаику с изображением себя в виде как бы Маркса и Энгельса.

Десятый, одиннадцатый и последующие примеры я приводить сегодня не буду.

Вернёмся ко второму примеру. Напомню: Том Киттинг пишет картины голландцев, итальянцев, англичан и других художников разных времён. Вот слова самого Киттинга — фрагменты из книги «История мастера подделок» я цитирую по книге Игоря Голомштока «Искусство авангарда» (Москва, 1974). Киттинг рассказывает о том, как он, Киттинг, писал *автопортрет* Франсиско Гойи. «Я начал работать в 8 или 9 часов вечера при свете голой электрической лампочки... Никогда ни раньше, ни потом я так остро не ощущал присутствие мастера. Старик стоял здесь несколько справа от меня, и он так твёрдо направлял мою руку, что я потерял всякий контроль над тем, что появлялось на холсте. В результате получилось нечто похожее на автопортрет Гойи, который он написал в 1815-1816 годах». А вот рассказ о том, как Киттинг работал над автопортретом Эдгара Дега. «Я делал наброски пастелью и вдруг ощутил страшную усталость. Я лёг и почувствовал себя ужасно, меня тошнило, я плакал. Спал я урывками, и, как я вспоминал потом, казалось, что ночью я несколько раз вставал. Когда я проснулся на следующее утро, на моём мольберте стоял автопортрет Дега. Я знал, что должен был его сделать, но совершенно не помнил, как это произошло. Даже за миллион фунтов или ради спасения жизни я не мог бы написать как Рембрандт или Гойя. Но когда дух давно умершего художника направлял мою руку, образы возникали на холсте без малейших усилий с моей стороны. Я не спиритуалист и никогда не баловался оккультизмом; я не могу и не пытаюсь объяснить эти случившиеся со мной странные вещи».

Вообще авторство можно рассматривать с разных точек зрения. Самый простое — понимать авторство в плане материально-фактическом. Проще говоря, кто делал, тот и автор. Здесь — поле для исторических изысканий, экспертиз, атрибуций и прочее. Здесь проблемы решаются по видимости легко. Если писал Вермеер, то он и автор, если Мейгерен — то Мейгерен. Если фуга Баха на тему Корелли, то тема — Корелли, а фуга — Баха. Что написал Вивальди — то Вивальди, добавленное и изменённое — Бах. Но нетрудно вообразить себе ситуации, когда материально-фактический подход приводит либо к абсурду, либо к неопределённости. Например, мой сосед продиктовал мне текст, а я — сам, своей рукой — записал его, — кто автор? Можно договориться, что диктующий имеет безусловный приоритет перед тем, кто за ним записывает. Но тогда возникают новые проблемы. Как быть со случаями, когда есть

непосредственное общение, но нет диктовки? Предположим, что все без исключения инструкции, конкретные рекомендации и пожелания Моцарта Зюссмайеру нам почему-либо вполне известны. Но как определить роль более общих разговоров, каково вообще не прямое и внесловесное влияние Моцарта на Зюссмайера (также внетелное и невзвукое), какова доля этого влияния, как вычленить из сделанного то, что сделал Зюссмайер именно как Зюссмайер? Мне кажется, с точностью определить подобные вещи невозможно и эта неопределённость — фундаментальна и неизбежна. Важно отметить, что неопределённость возникает сразу же, как только мы выходим за пределы материально-фактического.

Итак, материально-фактический критерий сам по себе недостаточен, а выход за его пределы приводит к неопределённости.

Представим себе, однако, что факт может быть не только материальным, но и духовным. Представим себе категорию «духовного факта». Если бы можно было прибавить к «материальному факту» «факт духовный», то неопределённости можно было бы избежать, по крайней мере в принципе. Скажу сразу: с моей точки зрения, словосочетание «духовный факт» — это оксюморон. Духовное (я пользуюсь этим почти неприличным в наше время словом за неимением лучшего), — духовное не может быть сведено к факту. Происходящее за пределами материального ускользает от того, чтобы быть фактом. Но если допустить «духовно-фактическое» как некоторое полезное иногда упрощение или как некоторую условность, то мы сразу же мы получим, например, следующее. Мейгерен — это не только Мейгерен, но и Вермеер. Более того, предположу я, рассматривать нужно не столько то, подлинный это Вермеер или нет, но то, какова здесь *степень* Вермеера, какова его *доля*, и какое Мейгерен имеет к своей картине отношение, кроме «материально-фактического». Само противопоставление «подлинное — поддельное» здесь коренным образом переосмысливается. Подлинное с точки зрения материально-фактической может оказаться фикцией в плане духовно-фактическом, и наоборот. К духовному и фактическому мы ещё вернёмся, а пока — сделаем небольшое отклонение.

Я бегло коснусь другого аспекта авторства. Этот аспект — денежно-юридический. Автор тот, у кого авторские права, тот, кому авторство присваивается по закону или по произволу. Каковы именно принципы присвоения авторских прав — это для нас сейчас не принципиально. Я бы вообще не касался этой темы, если бы не оказалось так, что денежно-юридический аспект авторства стал столь значимым в современной социальной жизни. Только что мы приводили примеры того, сколь важны для творчества влияния и заимствования самого разного рода. Но как только хотя бы некоторая часть такого рода явлений юридически подпадает под рубрику «плагиат», то искусство неизбежно начинает страдать: «обмен веществ» затруднён, свободное развитие угнетено, становится труднее дышать, дух уже не может веять, где хочет.

Кроме того, через авторское право искусство отчуждается от человека. Отчуждается и от создателя, и от воспринимающего. Отчуждение проявляется в том, что теперь уже не важно, «что» изображено на картине, «зачем», «почему», «какой в этом смысл», «что за этим стоит» и т. д. В произведении перестают замечать «душу», его рассматривают только как «вещь», и это безусловно унижительно и для произведения, и для его создателя, и для того, кого рассматривают в качестве «потребителя» этого произведения. В крайне резкой форме всё это проявляется на аукционах. Вот некоторая картина, её собираются выставить на торги как дорогую. Потом эксперты устанавливают, что это подделка, что её автор — вовсе не тот, кто предполагался ранее. Цена картины резко падает, интерес к ней теряется. Но ведь картина и до, и после экспертизы — это одна и та же картина. Если бы в центре внимания была сама картина как таковая, её сущность, все её «что, как и почему», такие резкие перепады цен и интереса были бы совершенно невозможны.

Обо всём этом, однако, хорошо известно, и я не буду развивать эту тему дальше. Приведу только один маленький забавный пример из моего собственного опыта. Неким немецким издательским людям я показываю «Метамузыку». «Метамузыка» получилась из Вариаций для фортепиано опус 27 Антона Веберна: из партитуры Веберна я удалил все ноты, но оставил всю

остальную графику, все вспомогательные обозначения. В результате получились «ноты», на которые можно смотреть, но которые нельзя ни играть, ни слушать. Я надеялся удивить и порадовать моих немецких издательских знакомых, но они, неожиданно для меня, сказали следующее. Они сказали: все авторские права на музыку Веберна в наши дни принадлежат издательству Universal Edition, и если я опубликую свою «Метамузыку», у меня могут быть неприятности юридического толка. Тут я понял, что у меня остаётся только одна надежда — постараться убедить суд в том, что я не виноват: ведь в своём сочинении я не использовал ни одной ноты из Веберна...

Оставим, однако, юристику и вернёмся к нашей теме. Как я говорил, сочетание «духовный факт» представляется мне противоречивым, поскольку духовное фактом не схватывается и из факта ускользает. Поставим вопрос так. Если мы признали, что материально-фактический критерий для определения авторства принципиально недостаточен, духовно-фактический критерий условен, а денежно-юридический вообще не имеет отношения к делу, то можем ли мы предполагать, что проблема авторства решается именно в духовном плане, безотносительно ко всему фактическому? Ведь именно из духовного плана всё, кажется, и исходит, именно оттуда всё и порождается — по крайней мере всё то, что имеет отношение к творчеству. Ответ на этот вопрос, в свете уже сказанного, нетрудно предсказать. — Как мне представляется, в духовном плане проблема авторства не решается и решена быть не может, поскольку в духовном плане само понятие авторства, похоже, не имеет смысла. Ибо я, как и моё произведение, — это неисчислимое множество самых разнообразных сущностей, сил и влияний. Как выяснить, где среди всего этого — я? *что* тут в моём произведении именно от меня, от меня — безо всяких примесей? В конце концов, ведь не я же придумал этот язык со всеми его словами и грамматическими конструкциями, на котором я сейчас перед вами говорю то, что я сейчас говорю. Не я придумал и эту ситуацию, и всю эту проблематику. И вообще непонятно, я ли говорю вам то, что вы слышите, или это только кажимость.

22 сентября 2008, Форос