

Перефразировать знаменитое изречение Верди о пользе "возвращения к старине" мне захотелось после посещения авторского концерта В. Сильвестрова, состоявшегося 15 июня в Рахманиновском зале Московской консерватории. Прозвучали некоторые романсы, а также несколько сольных фортепианных пьес, исполнителями которых выступили С. Савенко и Ю. Полубелов - отнюдь не новички в такого рода музыке.

То, что "возвращаться" куда-то непременно надо, знают сегодня все. Начинает казаться, что новизна теперь зачастую состоит не в открытии новых способов организации вертикали или горизонталей, но в создании какими-то специальными средствами новой ауры вокруг старых структур, например, вокруг простейших диатонических интервалов и аккордов.

Итак, если в рамках традиционных акустических средств принципиально новый материал уже невозможен, то тогда, спрашивается, какого рода старый материал может стать прибежищем для композитора? И как, собственно, он должен его организовать для того, чтобы этот материал звучал нетривиально? Иными словами, надо что-то такое сделать, чтобы, скажем, до мажорного трезвучия зазвучало не как нарочитый триумфизм, подобно тому как это делает Берг в "Воцшеке", и не как сверхсложный аккорд, родившийся в результате микрохроматических преобразований в нетемперированной системе (как это описано, например, в теории П. Мешанинова), а как бы само по себе, каким-то чудом возвращенное в первоначальное состояние "невинности" и поселившееся в этот раю вместе с другими такими же простыми трезвучиями и т. п. аккордами.

В. Сильвестров, по-видимому, выбирает последнее. С одной стороны, он своеобразным образом разрушает классическую тональную логику, "атомизируя" самые элементарные созвучия через индивидуальное тембровое ощущение и "длние" каждого из них (то есть идея по стопам Дебюсси), с другой, широко использует "молчащее пространство" в духе Веберна (что не раз отмечалось музыковедами), с третьей, доводит до парадоксально-предела использование *tempo rubato* - выбирает такое сочетание элементов, в результате которого квазитривиальный материал наделяется (не в последнюю очередь благодаря специфическому исполнительскому усилию - о чем еще пойдет речь) совершенно нетривиальным содержанием. Я имею в виду здесь прежде всего его вокальную и фортепианную музыку последнего десятилетия, примеры которой и составили программу описываемого концерта. Мне вообще кажется, что именно в этом направлении, возрождающем некий аналог романтического *Lied* (в том числе *Lied ohne Worte*, вроде тех пьес, которые составили цикл "Устная музыка"), творчество Сильвестрова обрело наиболее характерные и легко узнаваемые черты (в сравнении, например, с его же творчеством более раннего периода).

Разумеется, появление простого после сложного - не новая ситуация в искусстве. Я думаю, что, скажем, ранние сонаты Гайдна могли выглядеть после баховского "Kunst der Fuge" как творения до крайности наивные. Ни Гайдн, ни его современники не создали ни совершенно нового материала, ни новой аккордики, но они сумели найти новый принцип организации (и особенно - трансформации) простейших тематических ячеек, что способствовало созданию принципиально иной, "небаховской" формы. Для этого понадобилось ни много ни мало, как "забыть" предшествующую "сложность", предшествующие формообразующие принципы, в данном случае полифонические принципы барокко (хотя, как показал последующий ход истории, до конца изжить эти принципы европейской музыке так и не довелось). Вот этот, свойственный в общем-то всем революциям, механизм "забывания" предшествующих принципов организации (при том, что в человеческой

## ТРУДНЫЕ ПЕСНИ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

*Рос. муз. газета. - 2001. - № 8. - С. 12-13*

культуре, как известно, память все равно в конце концов торжествует над забвением) и является, по-видимому, сколь необходимым, столь и трудным в подобные моменты перелома. Тем более трудным, что именно в моменты "забывания" прошлого, когда на определенном выраже эволюции композиторских стилей то тут, то там появляются жизнедающие "Иваны, не помнящие родства" (вроде Кейджа, например), рождается и иная опасность - опасность легких решений.

Ныне, например, многие склонны восхитаться достижениями минимализма, как в свое время кто-то свято верил в победу сериализма. Подобный оптимизм в искусстве, связанный с верой в некий гарантированный "царский путь к истине" (как любил перефразировать известное библейское изречение А. Шнабель), всегда обманчив. Подлинное искусство в любую эпоху очень трудно создать. Трудно его создавать и сегодня. Необходимо ощущение усилия, тяжести, ноши, преодоления. Раньше все эти проблемы разрешались через какое-то новое усложнение материала, очередной авангардный прорыв в области гармонии, ритма, тембра, через создание новой ладовой системы или еще какое-то качественное изменение материала. Теперь проблематика сместилась (по крайней мере, в тех сочинениях В. Сильвестрова, о которых мы говорим) в сферу произведения, выговаривания материала, придания ему весомости, например, благодаря каким-то экстремальным путем его озвучивания. В композиторском ремесле возникла качественно новая ситуация. Ф. Соссюр сказал бы, наверное, что на место проблем языка в музыке встал проблема речи. Сильвестров не смог бы, кажется, повторить слова Бетховена, обращенные к одной пианистке: "Я совсем не думал придать этой пьесе того характера, который вы подчerkнули. Хотя это не мое, но, пожалуй, еще лучше". В случае с Сильвестровым мы видим нечто иное: здесь композиторское искусство как бы стремится непосредственно слиться с исполнительством, как бы сразу выразить себя в "слышимой" форме, "для уха" (в отличие от сериализма - я говорю о сериализме булевского толка - существующего в известной степени "для глаз"). Сверхдетально разработанный в исполнительском отношении текст должен реализовываться "с голоса" композитора, как в устных фольклорных традициях. Возникает ситуация, которую В. Холопова (применительно к С. Губайдулиной) описала так: "композитор должен быть представлен к исполнителю". Мы вновь имеем здесь дело с намерением творца создать под собственным наблюдением некий "эталон" исполнения, которому должны будут следовать все последующие поколения. Но ведь история музыки (и музыкального исполнительства) доказывают утопичность подобных надежд.

Кроме того, мне кажется, что тут просматривается некое противоречие: с одной стороны, композитор как бы становится "сам себе трубадур" (то есть человек, стремящийся передать в своей музыке свободу и импровизационность музыкальной речи), с другой, тот же композитор явно тяготеет к идее одной, единственно верной интерпретации (при этом занимая позицию, прямо противоположную позиции Стравинского: тот вообще не желал "присутствия" интерпретатора в исполнении его музыки, Сильвестров же, напротив, такого присутствия жаждал, однако роль эту как бы пытается взвалить в первую очередь на самого себя). И именно поэтому его музыка дается исполнителем достаточно дорогой ценой и ставит колоссальные проблемы, особенно в области самоограничения.

Прежде всего хочу сказать о произношении. Эту музыку надо как-то по-особому произносить (имею в виду и вокальное и инструментальное произнесение). От исполнительской интонации начинает зависеть очень многое, если не все. Но как бы тщательно ни выписы-

вал автор исполнительские ремарки (а их в партитурах Сильвестрова пожалуй так же много, как в позднем Дебюсси), все равно - и прежде всего это касается динамики и агогики, - донести все эти тончайшие колебания времени и динамики можно только грандиозным интерпретаторским усилием (свобода которого - и в этом-то и заключено противоречие - оспаривается композиторским диктатом).

В свое время на меня произвело очень глубокое впечатление исполнение "Тихих песен" С. Яковенко и И. Шепсом. И это, я думаю, было результатом титанической работы исполнителей, хотя теперь, слушая запись цикла с нотами в руках, убеждаешься, что далеко не все авторские указания исполнены достаточно точно. Получается, что эта музыка становится почти целиком зависимой от уровня исполнительской (точнее, композиторско-исполнительской) "аутентичности", что делает ее - согласитесь - достаточно уязвимой, особенно для будущих времен (и будущих перемен). Мы, например, так никогда и не узнаем, каковы были подлинные намерения Баха в отношении интерпретации его сочинений, но это не только не снижает нашего интереса к баховской музыке но, напротив, создает достаточно широкое пространство для самых различных интерпретаций. Такого широкого пространства музыка Сильвестрова (по крайней мере, по мысли самого композитора), исполнителю не дает.

В этих условиях становится невозможным и сам жанр рецензии на исполнение. Ведь и певца С. Савенко (которую я почитаю и как глубокого музыковеда, и как талантливо популяризатора новейшей музыки) и пианист Ю. Полубелов (все более приобретающий имя в этой же сфере) все-таки не вполне могли "отвечать за содеянное", поскольку вынуждены были подчиниться требованиям автора. Другая сложность, с которой сталкивается здесь критик, состоит в том, что перед нами тот случай, когда говорить о "недостаточной" самостоятельности исполнения тоже становится невозможным (это - от противного - доказало слишком, с моей точки зрения, экспрессивное интонирование певицей романса "Гимн чуме" на стихи Пушкина, ставшего, в связи с такой выразительностью, как-то уж слишком похожим на лирику М. Таривердиева).

Где-то тут, наверное, и собака зарыта. С. Савенко в аннотации к концерту, например, пишет: "Первоначальная "простота" обернулась чем-то иным, и в банальном вдруг стал ощущаться совсем другой, глубокий и первичный смысл высокой поэзии" (речь идет о цикле "Простые песни", исполненном в программе описываемого концерта, куда входит и романс, о котором шла речь).

Но, спрашивается, в результате чего именно все это происходит? Получается, что прежде всего в результате особого подхода к исполнению, в частности, отказа от вибрации голоса или струнных, благодаря чему интонирование как бы "дистанцируется" от бытового романса и через постоянно мерцающие "где-то рядом" аллюзии сентиментальных клише вводит нас, если и не в "блаженное царство теней" (выражение С. Савенко в той же аннотации), то в прустовский мир грез и воспоминаний. Иными словами, то, что делает эту музыку такой выразительной, состоит в отказе от выразительности в обычном понимании этого слова. Стоит ли доказывать, что задача эта не из легких?

И уж если мы заговорили о проблемах исполнения музыки В. Сильвестрова, тут нельзя не вспомнить и о таком выдающемся ее интерпретаторе, как А. Любимов (хотя он и не принимал участия в рецензируемом концерте). Я не знаю, насколько точно претворяет композиторские требования этот музыкант, но именно в его исполнении пьеса "Вестник", с ее мощными аллюзиями (я слышал эту пьесу дважды в его интерпретации, не говоря уже о многих других сочинениях композитора, которые А. Любимов настойчиво

и талантливо пропагандирует) действительно становится интересной, и не только благодаря загадочной мимикрии моцартовского стиля, но и благодаря напряженно содержательному (особенно, в тембровом и агогическом аспектах) и - хочу отметить - чрезвычайно свободному произнесению. Именно ощущение свободы в столь стесненных обстоятельствах, в условиях "ограниченности маневра" (я имею в виду, к примеру, почти постоянное *plianissimo*) и требует колоссального интерпретаторского мастерства, которым А. Любимов несомненно наделен. Возвращаясь к сказанному выше, хочу заявить, что все-таки именно такие музыканты, как Любимов (или И. Соколов), скорее всего и явятся наилучшими гарантами того, что "message" композитора будет воспринят нами в достаточно адекватной форме и "аура", необходимая для этого восприятия, действительно возникнет (противоречие, повторяю, тут состоит в том, что дается все это ценой тех или иных нарушений авторского "канона").

Хотелось бы попутно указать и на весьма интересные параллели между исполнительским искусством Любимова и композиторским стилем В. Сильвестрова, ведь и там и здесь отчетливо слышатся воздействия стилей, например, Шуберта и Дебюсси, и там и здесь "архаическое" несет в себе важную смысловую нагрузку (не говоря уже о некоторых совпадениях в том своеобразном "аутентизме", который оба исповедуют, при том, что каждый вкладывает в это понятие свой смысл). А если еще вспомнить, что произведения двух вышеупомянутых авторов входили в число наиболее выдающихся интерпретаций С. Рихтера, то выстраивается некая, более общая линия взаимосвязей (и сближений) между эволюцией композиторских и исполнительских стилей. И как знать, может быть своим "возвращением к Шуберту" в первые послевоенные годы Рихтер заодно предугадал пути будущей эволюции и исполнительских и композиторских стилей?

В свое время французский писатель М. Бютор (в статье "Музыка, реалистическое искусство") писал о "вариациях на стиль", о различных типах "колорита". Как известно, претворение этой идеи, ассоциирующейся прежде всего с творчеством Стравинского, сделало возможным воссоздавать, с помощью разного рода аллюзий и цитат, колориты и ароматы любой эпохи. Возвращаясь к сказанному выше, хочется сказать, что "вспоминать" нынче оказалось для многих столь же легким занятием, как и "забывать".

Мне кажется, что в случае с Сильвестровым мы сталкиваемся с чем-то принципиально иным. В то самое время, когда повсеместно в цене всякого рода "паразитургические" жанры, этот композитор словно бы замкнулся в своем "медвежьем углу", упорно не замечая динамики спроса и предложения на рынке композиторских услуг. Реконструируя и синтезируя некоторые черты романса XIX века, или лучше сказать - некий обобщенный образ *Lied*, Сильвестров, по моему, полностью осознает тяжесть и неподъемность (а заодно и неконъюнктурность) такой задачи - отсюда медленность, затрудненность произведения и "молчаливость" его музыки, отсюда необходимость некоторого "отчуждающего" усилия и для исполнения и для восприятия ее. Я бы поэтом назвал его песни не "тихими" или "простыми", а скорее - "трудными". Это больше соответствовало бы духу их произнесения и смыслу того тяжелого "прогресса", современниками которого нам довелось быть.

...Старик Верди возможно лукавил, когда говорил, что прогресса можно достичь, лишь вернувшись к старине. Возможно лувил, а возможно, оказался пророком, одним из немногих, кто предугадывал эволюцию музыки сто лет спустя после своей смерти.

Андрей Хитрук

### SOTTO VOCE: ИНОЕ МНЕНИЕ

На концерте собралась публика, в большинстве своем ожидающая именно "sotto voce" и специфически сильвестровского китча с признаками ностальгии по романтизму. И ожидания аудитории во многом оправдались - на сегодняшний день мы можем уже с уверенностью говорить о вполне устоявшемся стиле композитора, о стабильности основных его элементов. Вспомним авторские комментарии к "Китч-музыке" (1976) и "Тихим песням" (1977), одним из первых произведений, написанных в новом стиле - они приложимы и к сочинениям 80 - 90-х годов: "Играть очень нежным, сокровенным тоном, как бы осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя, чтобы музыка звучала внутри сознания"; "Петь как бы вслушиваясь в себя. Все песни должны петься очень тихо, легким, прозрачным и светлым звуком, сдержанно по экспрессии, без психологизма, строго".

Такое впечатление, что именно в этой медитативности и глубоком, затаенно-сокровенном тоне высказывания ярче всего выявляется авторская индивидуальность. Конечно, и в самом музыкальном материале внешняя банальность тех или иных оборотов сочетается с удивительно свежими и тонкими (хотя иногда, казалось бы, и "неправильными", "неумелыми") творческими находками. Неординарные мелодико-гармонические повороты, "звучащие" паузы как бы "освещают" все произведение. Но все же, думается, изначально автор ориентировался на деиндивидуализацию стиля, на те общераспространенные формулы, о которых шла речь.

Позволим себе некоторые сопоставления. Интересно, что определенная тенденция к внеиндивидуальному языку в музыке Сильвестрова во многом пересекается с идеей анонимного, неавторского творчества В. Мартынова. Их произведения последних десятилетий являются яркими вестниками постмодернизма - направления, до сих пор доминирующего в современной музыкальной культуре и проявляющего себя в реакции на авангард, - в частности, в обращении в прошлое, в отказе от создания собственного, индивидуального материала, как бы деиндивидуализации искусства. Подчеркнем, однако, что по существу это ни что иное, как имитация анонимности: ведь сколько бы В. Мартынов ни говорил о том, что в ближайшем будущем не будет места композиторам (как это, зачастую, уже было в Средневековье и в предшествующие эпохи), тем не менее, мы знаем, что то или иное произведение принадлежит именно ему. Говоря о неканоническом творчестве В. Мартынова, М. Катуня пишет о том, что его основу составляет комментирование, в отличие от авторского сочинительства. Метод комментирования органически свойствен и музыке В. Сильвестрова - ведь индивидуальное, неповторимое в его творчестве так же связано не столько с самим материалом, сколько со специфическим отношением к этому материалу, специфической его подачей, своеобразным взглядом под определенным углом зрения, как правило, взглядом остранным. А вот слова самого Сильвестрова, выявляющие его позицию по этому вопросу: "На смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие ее". Одной из таких форм, по Сильвестрову, является постлюдия. И вот примечательно, что идея постлюдиности (реализующаяся в ряде "Постлюдий" для самых различных составов - от сольного произведения для скрипки до симфонической поэмы для фортепиано с оркестром, а также в таких сочинениях, как, например, "Post scriptum") опять же в той или иной степени корреспондирует с мартиновскими идеями, в частности, с его "Opus post". И несмотря на слова Сильвестрова о том, что и "в зоне коды возможна гигантская жизнь",

все же в обоих случаях чувствуется закат если не всей европейской культуры, то, по крайней мере, музыкальной культуры XX столетия. Одна из сильвестровских постлюдий присутствовала и в программе нынешнего концерта (заключительный номер вокального цикла "Простые песни", 1981). Кстати, в связи с неавторским творчеством примечателен тот факт, что в "Простых песнях", а также в вокальном цикле "Ступени", наряду с текстами А. Пушкина, О. Мандельштама и др., используются и анонимные тексты. По прослушивании "Простых песен" возникает следующий вопрос: а насколько они в действительности "простые"? Не имитация ли это, не игра ли в простоту? Безусловно, эта музыка "с двойным дном" - во все не в духе, например, "Простых песен" А. Головина на слова Н. Рубцова, написанных 7 лет спустя. Если в последнем случае непосредственность и даже наивность музыки первична и очевидна, то у Сильвестрова она все же вторична, за этим стоит то самое особое отношение автора к этой простоте, выдающее постмодернистскую направленность творчества. Еще один яркий признак постмодернизма - интуитивность творчества - также во многом присущи сильвестровской музыке: она как бы импровизационна, здесь мы опять же сталкиваемся именно с имитацией импровизации. Неслучайно в программе можно было прочитать: "Устная музыка" (в "заголовках" всего концерта вынесено название одного из сочинений - четырех пьес для фортепиано, 1999). В основном исполнялись произведения последних лет, были и премьеры (кроме "Устной музыки", "Утренняя песня", стихи В. Сильвестрова, 2000). Преобладали камерно-вокальные сочинения (из не названных: "Река времен", стихи Г. Державина (1999), "Плач Орфея", стихи В. Сильвестрова (1973), "Я слово позабыл...", стихи О. Мандельштама (1982) - здесь следует отметить безупречное исполнение С. Савенко (сопрано, также автор статей о композиторе) и Ю. Полубелова (фортепиано), отмеченное превосходным чувством стиля и тонким артистизмом. Также из камерно-инструментальных произведений прозвучали Пять пьес для фортепиано, 1961, "Вестник - 1996" для фортепиано (Ю. Полубелов) и "Эпитафия" для альта и фортепиано, 1999 (М. Березникий и Ю. Полубелов). В последнем сочинении к непременно "sotto voce" присоединяется "sul tasto" у альта, что еще более способствует приглушенности общего звучания. Пожалуй, наиболее неожиданной по стилистике оказалась небольшая фортепианная пьеса "Вестник - 1996": здесь все с удивлением услышали чистейшую венскую классику, хотя, опять же, "sotto voce"... Элементы венской классики у Сильвестрова, правда, встречались и ранее (по свидетельству С. Савенко, например, в "Музыке в старинном стиле" для фортепиано, 1973), написанная, вероятно, в какой-то степени под влиянием "Сюиты в старинном стиле" (1972) А. Шнитке. Но там это была, скорее, точная стилизация; в "Вестнике" же 1996 года ощущается пройденная эволюция стиля, так или иначе связанная с ностальгическим китчем. Эта эволюция проявляется в дальнейшей профессионализации китча, все большей рафинированности, утонченности музыкального языка и, как следствие, отходе от прежних творческих установок на китч. Если для "Тихих песен" или "Китч-музыки" прежде всего были характерны интонации русского бытового романса, советской массовой песни, Таривердиева и т. д., и только затем - общеромантическое, то позже, в сочинениях начала 90-х годов, скажем, в "Post scriptum'e", "Посвящении" романтические интонации уже доминировали (Шуман, Шопен, Брамс, иногда даже Малер). И, наконец, в "Вестнике" мы слышим стиль венских классиков, занимающий, может быть, центральное, кульминационное положение в истории европейской музыки. Хотя и эти венско-классические идиомы, как ни парадоксально, опять же слышатся в соединении с легкими отзвуками ностальгического китча...

Ирина Северина