

МУЗЫКА

Подобно двум сияющим айсбергам

Альфред Шнитке и Янис Ксенакис. Подобно гигантским айсбергам, они вознеслись над величественной акваторией Международного музыкального фестиваля «Московская осень», заслонив могучим талантом все наносное, преходящее, сиюминутное — тот фон, который неизменно сопутствует подлинным явлениям искусства.

МУЗЫКА Шнитке и Ксенакиса вновь убедительно зафиксировала противоречивость и неповторимость двух столь неординарных творческих индивидуальностей. Шнитке и Ксенакис «встретились» в авторских программах Дома композиторов и Большого зала консерватории; Ксенакис присутствовал на своих московских концертах впервые, Шнитке не смог по состоянию здоровья отметить 60-летие на родной земле (авторский концерт Альфреда Гарриевича совпал с его днем рождения).

Помните, у Пушкина: «Они сошлись. Волна и камень / И проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой». И далее: «Сперва взаимной разнотой / Они друг другу были скучны»... Шнитке, который и в музыке, и в своих суждениях обезоруживающе честен, романтически импульсивен, открыт для эмоциональных всплесков. И Ксенакис — композитор афористически мыслящий и в звуках, и в словесных высказываниях — остро парадоксальных, нередко спорных, искрометных, неожиданно отвергающих даже только что высказанные им же мысли.

В ЭТОМ отношении Янис Ксенакис близок к Бернарду Шоу, считавшего, что все, тормозящее развитие современного искусства, должно быть забыто, отброшено, вытравлено из памяти. Чем композитор менее профессионально обучен и знаком с музыкой, тем лучше для его творчества. Ксенакису, вероятно, созвучны известные тезисы Шоу: «Кто умеет, тот делает, кто не умеет, тот учит», «Нужно извлечь из любой ситуации проблему и иметь свой взгляд на нее». Шоу считал, что его не линчевали за ультра-расмелые высказывания лишь потому, что не принимали их всерьез. А Ксенакис?..

Вопросы. Они всегда возникают, когда звучат его произведения. Опусы подобного рода для одних музыкантов — своеобразный «каталог находок», для других — нечто искусственное, привнесенное, просчитанное, рожденное на стыке музыки, математики, философии и кибернетики. Эти точки зрения настолько лежат на поверхности, что их одностороннее выпячивание привело к огульному отрицанию композиторского дарования Ксенакиса. Да и сам автор немало способствовал тому, чтобы его сочинения сошли «рожденными в пробирке» — своеобразными гомункулусами нового поколения: ведь Ксенакис, впервые обратившись к новейшим видам композиторской техники, использовал математические методы, заложенные в компьютер. И, конечно же, декларативное заявление композитора о том, что художник имеет право на абсолютную свободу творить, не считаясь со вкусами публики. Это авторское кредо определило отношение к Ксенакису элитарных слушателей и по-разному настроенных критиков. В нашей стране имя Ксенакиса надолго стало синонимом «извращенных представлений о музыкальном искусстве».

В чем же феномен творчества Ксенакиса? Теперь настало время объективно разобраться. Обратимся к его биографии. Родился в Брайле (Румыния), по отцовской линии — грек. Так возникает генетическая связь с античной культурой, которая, как известно, синкретически объединяла поэзию, музыку, философию и театральное искусство. Ксенакис в совершенстве изучил не только богатую культуру своей родины. Жадная, неумная тяга к глобальному познанию философии и этики (в древности также синкретичных) способствовала тому, что будущий композитор досконально изучил не только европейскую, но и восточные философские системы. Особое отношение к красоте как к чуду природы, абстрагированного от конкретной предметной человеческой красоты, привело Ксенакиса к профессиональному изучению законов симметрии, которые он познавал как архитектор по образованию.

Период второй мировой войны связан с самыми трагическими страницами в жизни Ксенакиса. Активный участник Сопротивления, борец с фашизмом, Ксенакис был приговорен к смертной казни и лишь чудом избежал фатальной развязки, но рана навечно оставила на его лице злобующую отметину.

Вынужденная эмиграция во Францию открыла для нас имя Ксенакиса-композитора. В Париже, где он поселился в 1947 году, Ксенакис занимался по композиции у А.Онеггера, Д.Мийо и О.Мессиаана. Параллельно он становится учеником, а затем ассистентом Ле Корбюзье — пригодились хорошая оснащенность специалиста, выпускника Политехнического института в Афинах. В течение 13 лет Ксенакис совершенствует свое мастерство архитектора: знания и опыт, приобретенные юным в ту пору ассистентом профессора, он проявит во многих архитектурных сооружениях — он участвует в строительстве французского павильона в Монреале, в восстановлении древних памятников архитектуры в Греции и Иране, в открытии Центра Жоржа Помпиду в Париже. Параллельно с архитектурной деятельностью Ксенакис получает фундаментальное



Председатель Московского Союза композиторов Олег Галахов, выдающийся французский композитор Янис Ксенакис с женой Франсуазой и художественный руководитель московского Ансамбля современной музыки Юрий Каспаров.

Фото Георгия ХОМАКА.

музыкальное образование в стенах Парижской консерватории, где вместе с Штокхаузеном и Булезом входит в тройку знаменитых впоследствии учеников Мессиаана.

Оливье Мессиаан, верный заветам Поля Дюка, не сковывал творческую индивидуальность воспитанников. Позже профессор Мессиаан как-то заметил: «Я люблю их всех, какими бы они ни были — спокойными, нежными, неистовыми, бунтующими или миролюбивыми...». Мессиаан совмещал активную творческую жизнь с педагогической деятельностью. «Школа Мессиаана» обрела мировую известность еще при жизни мастера. Лекции Мессиаана во Франции, Венгрии, Германии, Бразилии, Швейцарии, Японии, Канаде, Финляндии, США пользовались огромным успехом, особенно — курсы анализа («суперкомпозиции») и сочинения. Курсы индийской ритмики и греческой метрики оказали несомненное воздействие на Ксенакиса и его тогдашних друзей.

Композиторский дебют Ксенакиса состоялся в Донауэшингене — небольшом немецком городке, центре известного музыкального фестиваля, где впервые прозвучала оркестровая пьеса «Метастазис» («Перемещение») для 60 музыкантов.

В этом опусе же определилось особое отношение композитора к фоникиности: любовное отношение к возникшим тоном, многократное возвращение к нему посредством темброво-кolorистических обновлений — таков принцип постижения феномена, о котором Ксенакис позже скажет: «Я хочу выразить интеллект с помощью звуков». «Метастазис» предвосхищает «Полиморфию» («Многоструктурность») — основополагающее произведение Пендерецкого.

С 1965 года Ксенакис — руководитель Центра математической и механической музыки в Париже, позднее — профессор по тем же специальностям в Индианском университете (США).

Опора на математические методы композиции — теорию вероятностей с ее бесконечным множеством вариантов — позволила Ксенакису закладывать в машинную память любую информацию и использовать ее для создания своих произведений. Математический подход ученого, для которого движение вперед является единственным стимулом к творчеству, приводит Ксенакиса к жесткому выводу: все, что мешает прогрессу, не должно иметь место в музыке. Отрицание старого во имя создания нового побуждает к пересмотру творческого наследия прошлого и наших дней, и в этом тотальном устремлении к новизне Ксенакис не щадит никого! Обращаясь к творчеству «нововенцев», он замечает, что Шенберг — староребрист и скорее относится к XIX, нежели к XX столетию; Веберн — излишне прозрачен по фактуре, и лишь Берг вызывает у Ксенакиса чувство, близкое к симпатии. Беспощаден композитор и к собственному творчеству: старые произведения — ловушка для автора, их нужно немедленно забыть! И действительно, каждый очередной опус крайне мало напоминает предшествующий. «На мир следует смотреть широко распахнутыми глазами ребенка, восторженно приветствующего все новое!» Знает ли Ксенакис, что его тезис — «мир глазами ребенка» давно соотнесен с эстетическим кредо раннего Малера?

ВОПРОСЫ — это, пожалуй, один из рефренов, когда возникает речь о Ксенакисе. В этом отношении Шнитке — полярная противоположность Ксенакиса. Его опора на творческое наследие — от венских до нововенских «классиков», от эпохи барокко до неobarocko, от романтизма до современного неоромантизма последовательно проходит через все творчество Шнитке — композитора и музыковеда-публициста. Эстетические взгляды Шнитке не подвергались «критическому» пересмотру в соответствии с «духом времени». Его путь в музыкальное искусство отличался феерическим взлетом творческого дарования. Еще в студенческие годы Альфред Шнитке поража л сокурсников блестящей эрудицией: он в совершенстве знал тембровые особенности оркестра и мог мгновенно судить о достоинствах и недостатках сочинений коллег по искусству. Многие приятели Шнитке ныне стали профессорами Московской консерватории, приобрели веду-

щее положение в Союзе композиторов России и стабильные места в программах многочисленных престижных концертов. Альфред Гарриевич в течение нескольких десятилетий пользовался огромным пиететом у элитарных слушателей, но в официальной прессе его сочинения освещались скупо и тенденциозно.

Глубокое осознание гуманистической направленности искусства определило этическую позицию Шнитке — композитора и человека. Его путеводной звездой стало вечно юное, светлое, лучезарное искусство Моцарта.

«Моцарт — мой любимый композитор», — отметил Шнитке в одной из бесед и всем своим творчеством выразил верность возвышенным идеалам гения. Обращаясь к оригинальным моцартовским темам, Шнитке наполняет их новым содержанием, и это обновление — чуткая ретушь большого мастера, для которого «чужое слово» всегда обогащалось новым содержанием, глубоко созвучным индивидуальной природе дарования композитора. Через постижение Моцарта — Шуберта — Брамса Шнитке закономерно обратился к Малеру. Великому австрийскому композитору так свойственны были устремления к венской классике и романтизму, что его современники даже отказывали Малеру в творческой самобытности. Малер — гениальный дирижер — знал огромное количество произведений и совершенно безотчетно использовал фрагменты чужих сочинений в своих партитурах; эти отрывки, рождающие фантастический калейдоскоп чисто малеровских образов, не воспринимались как «цитаты», они органически проникали в авторскую лексику.

Малеровский пронзительный трагизм чрезвычайно близок Шнитке, созвучна ему и позиция Малера в вопросе гармонии и дисгармонии, рождающих и связанных с ними фантазмагорические образы малеровских симфоний. Театральная природа симфонизма Малера проистекает из непосредственной опоры композитора на программу, тесно связанную со словом. Творческое кредо Малера запечатлено в его знаменитом афоризме: «Симфония ... означает для меня: всеми средствами имеющейся техники строить новый мир». Этот тезис близок Шнитке, а музыка Малера во многом подготовила искусство экспрессионизма, у истоков которого был Малер. От Малера через Альбана Берга с его пароксизмом отчаяния, безотчетными тревогами, фатальной предопределенностью надвигающейся катастрофы (все это удивительно тонко отразилось в сюжетной и музыкальной драматургии оперы «Воттек») приходит к Шостаковичу. Ирония и гротеск малеровской лирики, помноженные на остросатирические элементы, так присущие мышлению Шостаковича-симфониста, сфокусировались в творчестве Шнитке и определили полистилистические тенденции в его творчестве, где рядом с уже названными композиторами — французские авторы XX века Стравинский, Барток, Хиндемит и другие.

Шнитке использует различные приемы композиторской техники — додекафонные, алеаторические. Его звуковая палитра многослойна, линейная техника сложна, но нигде, пожалуй, техническая оснащенность не служит самоцелью. Свидетельство тому — произведения, прозвучавшие на авторском концерте. Он открылся исполнением «Гимнов» — четырехчастного циклического произведения сюитного типа. Каждый из «Гимнов» рассчитан на определенный инструментальный состав, где постоянный участник ансамбля — виолончель; к ее партии постепенно присоединяются другие инструменты: афа и литавры; контрабас; арфа, кларесин и колокола и, наконец, в заключительном «Гимне» представлены все партии. Театрализованная природа движения музыкально-драматургического сюжета была рельефно высвечена исполнителями.

Если «Гимны» — оригинальное камерно-инструментальное произведение Шнитке, то «Маленькие трагедии» выросли из музыки к одноименному фильму и явились версией для ансамбля солистов Юрия Каспарова. Его сюита, объединившая разрозненные музыкальные кинофрагменты, была исполнена впервые. Архитектоническая выстроенность, логическая жанровая обрамленность, мастерски выполненная инструментовка (более камерная по сравнению со Шнитке) — сви-

детельство четкого проникновения в замысел композитора. Киномузыка — прикладной жанр, во многом зависящий от режиссера, сценариста, постановщика... Она редко обретает самостоятельную жизнь, особенно в условиях преимущественно инструментального звучания. Сюита Ю.Каспарова достойна иной участи, тем более, что ее музыкальная первооснова — Шнитке!

«Серенада для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных и фортепиано» — эффектное произведение, о котором автор заметил: «Столько таких ветвей в искусстве, где трудно определенно сказать, что это — серьезно или весело, грустно или радостно, где есть некоторый эмоциональный парадокс».

ТЕПЕРЬ — об исполнителях сочинений Ксенакиса и Шнитке. В первом авторском концерте Ксенакиса участвовал московский Ансамбль современной музыки. Его программа (камерные ансамбли для определенного количества музыкантов) носила откровенно экспериментальный характер.

Из стройного ансамбля Каспарова хочется особенно отметить участие фаготиста Валерия Попова, виолончелистки Натальи Савиновой, кларнетиста Олега Танцова, тромбониста Александра Лупачека, контрабасиста Игоря Солохина. Участие музыкантов такого высокого ранга обогатило звуковую палитру исполняемой музыки.

Программа в Большом зале прозвучала как апофеоз искусства Ксенакиса. Она оказалась более разнообразной и свидетельствовала о неисчерпаемых возможностях таланта композитора. Особо впечатляющей оказалась вокально-оркестровая сцена «АТС» для баритона, ударных и оркестра. Ксенакис, обычно не тяготеющий к словесным комментариям сюжета, более выраженным в программном наименовании пьес, нежели в авторских предвещаниях, обратился к поэзии Гомера и Сафо, отобразив фрагменты, непосредственно связанные с воплощением образа Смерти. Молодой певец Михаил Никифоров — лауреат международного конкурса вокалистов имени Глинки — превосходно исполнил сочинение. М.Никифоров обладает уникальным голосом феноменального диапазона. Его интерпретация зловеще-гротесковой фигуры Смерти требовала особого подхода к вокальному интонированию запрещенной сложности. И певец с честью вышел из этого ответственного испытания.

Скрипичная пьеса, Doh-Orkh в интерпретации Татьяны Гринденко внесла яркие тембровые оттенки в этот своеобразный опус.

Эмоциональной кульминацией вечера явилась оркестровая миниатюра «Тростниковые заросли». Ее сюжетная драматургия может вызвать четкие, направленные ассоциации с Апокалипсисом — Страшным судом конца XX века.

...Морис Равель как-то в сердцах бросил: «Я не прошу, чтобы меня интерпретировали, мне достаточно, чтобы меня играли». Янис Ксенакис придерживается диаметрально противоположной точки зрения. Он очень придирчив к исполнителю и ожидает от них такого погружения в авторский текст, которое могло бы способствовать процессу сотворчества. Любопытно, что концерты из одних произведений Ксенакиса, по собственному признанию композитора, еще ни разу не состоялись. Такие уникальные вечера впервые были организованы в Москве и прошли в целом на высоком уровне. И в этом несомненная заслуга дирижеров — Алексея Виноградова и Ильи Машкевича (Бельгия), выступившего с Государственным оркестром симфонической капеллы России.

Строго графическая мануальная техника дирижеров хорошо соответствует эмоциональному строю партитуры Ксенакиса.

Машкевич прежде не был известен московским слушателям. Он выпускник Горьковской консерватории и Ленинградской, которую он завершил по специальности оперно-симфонического дирижирования. Что ж, дебют оказался успешным.

Авторские концерты Альфреда Шнитке и Яниса Ксенакиса возникли «под занавес» Международного фестиваля, но оказались, безусловно, в самом центре...

Леонид РИМСКИЙ, музыковед.