

Независимая газ. — 1993 — 6 мая — с. 7.

КОМПОЗИТОР, МАТЕМАТИК, АРХИТЕКТОР, АГРОНОМ

Яннис Ксенакис о своей генеалогии и творческой идеологии

Тадеуш Качиньский
(Польша)

Мастер

МОИМ ПЕРВЫМ УЧИТЕЛЕМ по композиции был Аристотель Кондуров, грек по национальности, бежавший с Кавказа после революции. Ученик Ипполитова-Иванова, он был очень тесно связан с русской музыкой. Он заставлял меня учить на память массу произведений, в частности весь «Реквием» Моцарта. Война и мое участие в Сопротивлении прервали на несколько лет занятия композицией. Когда мне удалось приехать в Париж, я пошел к Наде Буланже, о которой слышал в Греции. К сожалению, она отказалась со мной заниматься.

— По какой причине?

— Она сказала, что чересчур стара, чтобы начинать учить такого необразованного человека, как я! Это была правда, поскольку то, что я учил раньше в Греции, я почти забыл, и надо было начинать все заново. С помощью учителей я принялся вспоминать сольфеджио, контрапункт и тому подобное. Это позволило мне поступить в класс композиции Артура Онеггера в Ecole Normale de Musique. Но учился там я весьма недолго. И с Онеггером, и с Мийо, возглавлявшим школу после него, отношения складывались не лучшим образом. Тогда кто-то мне сказал: «Для тебя как педагога подходит только Мессиян».

Шел 1948 г., и Мессияна, особенно как педагога, еще почти не знали. Я показал Мессияну свои произведения и попросил его позаниматься со мной приватно. Он ответил, что не дает уже частных уроков, но может принять меня в свой класс в консерватории. Класс назывался классом эстетики, но в действительности был классом анализа. Мессиян заметил также, что мои вещи наивны, но, почувствовав мою реакцию, быстро меня успокоил: «Я убежден, что сам тоже наивен, и хотел бы оставаться таким всю жизнь; ведь хочется навсегда сохранить разум открытым».

Благодаря Мессияну я стал чувствовать себя в композиции намного свободнее, я понял, что могу делать все, что захочу.

Мне очень помог и Герман Шерхен. Это был человек необыкновенно умный и впечатлительный. Удивительно, что он, человек уже в годах, находился в первых рядах борцов за новую музыку. Как дирижер он уделял огромное внимание и целостности формы, и деталям. Именно он со своим камерным оркестром впервые исполнил в Париже произведения так называемого авангарда 50-х гг., благословив своим авторитетом новую музыку. Шерхен не только дирижировал, но и организовывал международные коллоквиумы, посвященные изучению структуры музыкального произведения, акустики, техники записи, финансируя их из своего кармана. Занимаясь вопросами, тесно связанными с проблемами XX в., он сохранил впечатлительность художника века XIX... Вот два человека, которые оказали на меня самое большое влияние.

— Если Мессиян дал вам полную свободу в области композиции, а Шерхен вообще вас не учил ей, то мне кажется, что вы все-таки самоучка в музыке. Но вы профессионал в области математики и архитектуры, в этих областях быть самоучкой совсем невозможно...

— Однако и как математик я самоучка. Правда, я закончил политехнический институт в Афинах, где изучал физику и математику. И хотя это были серьезные занятия, меня там не учили математической теории вероятности. А именно эта теория составляет фундамент моей композиторской работы. Я изучил теорию вероятности совершенно самостоятельно.

Теорию вероятности нельзя полностью понять и практически применить без одновременного контакта с живой действительностью, которая управляет ее законом. Поэтому я начал с агрономии и постепенно поднимался по ступеням математической абстракции, дойдя до теории множеств.

— Какая из двух ваших нематематических специальностей вам ближе — математика или архитектура?

— Сейчас архитектура меня совсем не интересует. Я убедился, что единственная архитектура, которую действительно можно назвать архитектурой, — это античная. Архитектура следующих эпох — это различные варианты античной. Современная архитектура, как и готика, не интересует меня, у меня нет с ней никакого контакта.

— Но ведь вы не только изучали архитектуру, но даже проектировали и реализовывали свои архитектурные проекты.

— Это правда. Когда я приехал в Париж, то начал изучать архитектуру у Ле Корбюзье, хотел делать расчеты, применяя теорию вероятности.

— Значит, архитектура играла роль опытного поля для вашей композиторской работы?

— Пожалуй, вы правы. Я стал делать расчеты бетонного строения на столбах, предназначенного для Марселя. Наблюдая за работой Ле Корбюзье и других архитекторов, я заметил, что у архитектуры и музыки много общих черт. Конструкция, пропорция, пространство — элементы, которыми оперируют оба этих искусства, с той лишь разницей, что в архитектуре они статичны (хотя это не столь уж

С творчеством одного из лидеров французского музыкального авангарда Янниса Ксенакиса у нас знакомы мало. О самом композиторе известно еще меньше: родился в 1922 г., грек, участник Сопротивления, математик, архитектор, композитор. В 1947 — 1959 гг. работал с Ле Корбюзье. Среди их совместных проектов — павильон фирмы «Филипс» на Всемирной выставке в Брюсселе (1958), стадион в Багдаде, монастырь в Турете и др. Организатор музыкальных центров, изучающих взаимосвязь музыки и математики в Сорбонне, Блумингтоне.



Яннис Ксенакис

очевидно, ведь такие формы, как купол или пирамида, способны к своеобразному перемещению). И в музыке, и в архитектуре, и во всех других видах искусства существует проблема — пожалуй, самая главная: переход из одного состояния в другое, постепенное продолжительное изменение и его противоположность — резкое изменение. Именно проблема постепенного перехода от одной музыкальной краски к другой вызвала у меня как композитора больше всего затруднений. В мастерской Ле Корбюзье я понял, что музыкальное произведение — это творение, помещенное в пространство. Наконец, я понял, что работа архитектора требует соединения двух противоположных способов мышления: от детали, от материала и его функции — к целому, с одной стороны, а с другой — от пространства, территории, постройки, от общего плана — к его форме, мельчайшим реалиям, вплоть до материала. А затем одновременно от детали — к общему, а от общего — к детали.

Для меня это было открытием, ведь меня учили, что в музыке все начинается с детали. От мотива или темы, которая, развиваясь, создает целое. Типичный пример такого мышления — fuga, где темы и контрапункты, повторенные, трансформированные и противопоставленные по определенным правилам, образуют основу формы, возникающей почти автоматически. В додекафонической музыке то же самое: идут от готовой структуры, каковой является серия, и по пути ее повторений и пермутаций возникает целое произведение. Меня всегда, однако, интересовало обратное движение — от общего к детали.

Идти от «общего» в музыке — значит идти от формы, мыслить формой в себе. Это нелегко, ведь, когда нет составных элементов, нельзя строить целое. Если не хочешь использовать мотивы, темы, мелодии, их надо чем-то заменить. Таким элементом «заменителем» у меня выступает «звуковая масса». Она выполняет основную роль в построении формы и ее перемещении во временное пространство.

— Замысел «звуковой массы» родился от слуховых впечатлений, которые вы испытали в конце войны в Афинах, когда были свидетелем уличных боев с нацистами?

— Действительно так. Уличная стрельба и крики толпы сыграли огромную роль в зарождении этого замысла, но не менее важны были и мои юношеские велосипедные прогулки за город. Они обогатили меня не только зрительными, но и слуховыми впечатлениями: одновременное «пение» многочисленных сверчков, шум ветра, моря. Мне открывалась не только сложная структура этих звуков, но и их красота. Мое восприятие природы близко восприятию Дебюсси и Мессияна.

— Знаю, что своими идейными наставниками вы считаете философов Древней Греции.

— Это правда... В годы моей молодости жизнь в Афинах: манера людей говорить, ходить, одеваться — все было отвратительно. Я чувствовал потребность убежать в иную реальность и нашел ее, погружившись в древность. Эстетическая проблематика имела тогда для меня первостепенную важность, что и привело меня к мысли воскресить для самого себя давно умерший мир.

— За интерес к точным наукам, а также их использование в музыке вас обычно относят к группе композиторов-интеллектуалов, которым чужды такие понятия, как ин-

туиция, эманация, чувственная красота звука. Такое мнение справедливо?

— Ничуть. В основе всех моих теоретических рассуждений лежат чувственные переживания. Когда я слышу какой-нибудь красивый звук, то не думаю ни о теории, ни об абстракции. Это приходит позднее, когда начинаешь анализировать структуру данного звука. А потом все происходит в таком порядке: выход из чувственного впечатления, его «теоретизация», потом возвращение к чувству, его преобразование и претворение в музыкальном произведении. Композитор поступает так, как инженер, строящий мост: чтобы мост не завалился, он должен вначале про- извести расчеты, но разве кто-нибудь думает об этих расчетах, когда осматривает мост? Так же и при создании музыки — самое главное то, что не слышно.

— Соединение в вашем творческом процессе эмоционального и интеллектуального факторов приводит к мысли, что на самом деле данные факторы не противостоят друг другу.

— Совершенно верно. Ведь такие области науки, как логика и математика, с одной стороны, а искусство — с другой, скорее всего просто условные названия, не раскрывающие сути понятий. Над сущностью произведения искусства доминирует то, что находится на его поверхности. В искусствах визуальных — скульптуре или живописи — это формы и краски, которые лишь часть произведения, и часть не столь важная. Однако настоящая действительность — эстетическая и пластическая — гораздо богаче. Это многоэтажная пирамида, которая заканчивается очень высоко, на территории ядерной физики. То же самое можно сказать о точных науках, о физике и логике. По-моему, они раскрывают только самый общий контур действительности.

Зададим себе два вопроса: можно ли исследовать искусство, используя, например, логику или физику? И наоборот, можно ли на логику и физику смотреть «эстетически»? На оба вопроса я отвечаю утвердительно. Я считаю, что эти области не находятся в противоречии, а взаимно дополняют друг друга. С такой позицией многие не согласны, так как она не соответствует привычным взглядам, сложившимся в XIX в. Я убежден, что в недалеком будущем докажут соответствие действительности именно данной точке зрения. Будет создана теория универсальной формы, опирающаяся на исследование форм, существующих в природе. Впрочем, такие исследования уже ведутся. Пионером в этой области был Эйнштейн. Он обратил внимание на то, что меандры реки, рассматриваемые, например, из окна самолета, представляют собой произведение искусства. Но их эстетическая ценность зависит от астрономических и геологических явлений. Такая закономерность характерна и для музыки. Возможно, скоро многие структуры, используемые в музыке, будут признаны ошибочными. Наука определит, что, как и в природе, существует всего несколько типов и в то же время бесконечное множество вариантов, которые являются источником всякого рода отличий, всего эстетического богатства отдельных произведений искусства...

Перевод с польского
Светланы ГУДИМОВОЙ
(из журнала «Ruch muzyczny»)