

Юлия Дмитриюкова

## РАЗОЧАРОВАНИЕ ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЯ

В истории музыки XX века — в частности, той ветви ее эволюции, что связана с техническим прогрессом, — особая роль принадлежала новаторам-дилетантам. Они не только предлагали на суд профессионалов новые музыкальные инструменты или открывали новые пути использования уже известных инструментов и приспособлений. Нередко сам изобретатель являлся автором революционных музыкально-эстетических идей, которые неожиданно оказывали на определенную часть музыкального мира более весомое влияние, нежели эстетика, родившаяся в кругах музыкального академизма. Одна из наиболее ярких фигур подобного рода — французский радиоинженер, композитор и теоретик музыки Пьер Шеффер (1910, Нанси — 1995, Париж).

Это был человек разносторонне одаренный, с широким диапазоном интересов в различных областях искусства, техники и философии. Он происходил из музыкальной семьи, играл на нескольких инструментах, имел представление об основах теории музыки. Уже в молодые годы он начинает заниматься литературной деятельностью как биограф и романист (всего опубликовано около десяти его литературных произведений<sup>1</sup>). Шеффер проявил себя и как общественный деятель: принимал участие во французском Сопротивлении и движении скаутов, в 1941 году организовал общество молодых любителей искусства «Юная Франция». Последние два десятилетия своей жизни он выступал в роли публициста, освещая в прессе некоторые аспекты современной культуры.

Шеффер не был рядовым специалистом по телекоммуникациям: уже в середине 40-х годов он занимал высокооплачиваемую должность звукоинженера-акустика в корпорации Radio-Television Francaise (RTF), а с 1953 года находился на посту генерального менеджера Французского радио в других регионах, управляя установкой коммуникационного и студийного оборудования в ряде африканских стран. Таким образом, профессиональные обязанности не только позволяли ему находиться в авангарде передовых звуковых технологий того времени, но и обеспечивали широкий спектр музыкальных впечатлений, в том числе и за пределами европейской цивилизации.

Помимо сугубо технической деятельности, Шеффер уже с начала 40-х годов вовлекается в творческий процесс в области радиотеатра, возглавив экспериментальную группу «Studio d'Essai» (с 1946 года — «Club d'Essai») и выпустив в эфир в качестве автора и режиссера несколько крупных литературно-музыкальных постановок — так называемых «радиофонических эссе». В частности, в 1943—1944 годах им была поставлена «радиофоническая опера» «La coquille a Planetes» («Скорлупа планет»), состоявшая из восьми 60-минутных разделов; Шеффер был автором текста «оперы», осуществил весь звуковой монтаж и даже исполнил несколько ролей (автором музыки был композитор С.Арье). Радиофоническое искусство подразумевает приоритет литературного текста в его драматическом прочтении, но при этом включает в себя широкую палитру иных звуковых элементов, подчеркивающих и комментирующих различные аспекты драмы: от простейших звуковых эффектов до сложных музыкально-

---

<sup>1</sup>Clotaire Nicole. Paris, 1935; Les enfants de coeur (Дети сердца). Paris, 1945; Le gardien de volcan (Хранитель вулкана). Paris, 1969; L'avenir reculons (Будущее вспять). Paris, 1970; Excuzer-moi je meurs (Извините, я умираю; новеллы). Paris, 1981; Prelude, choral et fugue (Прелюдия, хорал и fuga). Paris, 1983 и др.

шумовых построений, играющих существенную роль в драматическом контексте. В книге «10 лет радиофонических эссе» Шеффер рассказывает о своем увлечении звуковыми экспериментами и о радио как многообещающем средстве эстетического воздействия; он пишет, что «La Coquille a Planetes» была попыткой «подтвердить возможности специфически радиофонической выразительности в любых возможных и вообразимых областях»<sup>2</sup>. Он отмечает, что один из разделов «оперы» (Aigles [Орлы]) содержал необычные музыкально-шумовые фрагменты, непосредственно предвосхитившие будут опыты *musique concrète*<sup>3</sup>.

Шеффер начал свои музыкальные опыты весной 1948 года, экспериментируя со звуками индустриального происхождения (в частности, с записями, сделанными в депо Gare des Batignolles в Париже), окружающих предметов, ударных инструментов и фортепиано. В то время его студия еще не была специально оборудована — в ней имелись лишь проигрыватели, микрофоны, усилители и репродукторы, — и поэтому используемые Шеффером методы были довольно примитивными: проигрывание с изменением скорости и в обратном направлении; изготовление звукового «кольца» или «петли», удаление фаз атаки и затухания звука; наложение нескольких звуковых пластов. Первая программа «конкретной музыки» — «Concert de bruits», переданная французскому радио 5 октября 1948 года, вызвала серьезный скандал в Париже. «Пять шумовых этюдов»<sup>4</sup> Шеффера восприняли как нечто *прикладное*, что может пригодиться в области оформительской музыки, но никак не в роли самостоятельных произведений. Шеффер стремится увеличить «музыкальность» своих опытов обращается к звукам инструментов различных групп оркестра. Исполненные на них звуковые последовательности «вынимались» из контекста, обрабатывались заново соединялись в единое целое. В «Diapason Concertino» и Сюите для 14 инструментов (1949) Шеффер пытается ставить перед собой четкие композиционные задачи: например, противопоставить инструментальной монодии короткие шумовые фрагменты или выявить «вариации» на одну фразу, монтируя ее проведения у различных инструментов с использованием звуковысотной транспозиции. Все же он остался недоволен и этими сочинениями, отмечая присущую им неестественность фразировки, «несливаемость» звуковых событий а также то, что техника реверсивного проигрывания изменения скорости звука не принесла ничего существенно нового. В дальнейшем он снова возвращается к шумам. В 1949 году он просит средств для расширения студии и увеличения состава ассистентов. В студии появляется ученик Мессиана в Парижской консерватории Пьер Анри (ему в то время было 22 года), совместно с которым Шеффер создает два наиболее крупных известных сочинения конкретной музыки: «Симфонию для человека соло» в 10 частях (позже на нее был поставлен «Ballet de l'étoile» М.Безара) и — в уже модернизированной студии<sup>5</sup> — «конкретную» оперу «Орфей»,

---

<sup>2</sup> *Schaeffer P.* Dix ans d'essais radiophoniques: du Studio au Club d'Essai: 1942-1952. (Ориг. изд. 1955) Arles: Phonurgia Nova/INA-GRM. Переиздание 1989 г. включает в качестве приложения все сохранившиеся записи радиопостановок Шеффера того времени (4 CD).

<sup>3</sup> Подробнее о влиянии «радиофонического» периода творчества Шеффера на его будущие музыкальные эксперименты см.: *Dack J.* Pierre Schaeffer and the Significance of Radiophonic Art // *Contemporary Music Review*. Harwood Academic Publishers, 1994.

<sup>4</sup> Первоначальные названия «Шумовых этюдов» Шеффера: «Dèconcertante» (он же — «Étude aux tourniquets» [«Этюд с турникетами»]), «Imposée» (он же — «Étude aux chemins de fer» [«Этюд с железными дорогами»]), «Concertante» (он же — «Étude pour orchestre» [«Этюд для оркестра»]), «Composée» (он же — «Étude pour piano» [«Этюд для фортепиано»]), (он же — «Étude aux casseroles» [«Этюд с кастрюлями»]). Процесс работы над «Этюдами» подробно описан в первой части «Исследования конкретной музыки».

<sup>5</sup> В 1951 году в студии Шеффера, именуемой теперь «Groupe de Recherche de Musique concrète», появляются новые устройства: магнитофоны (в том числе пятиканальный), морфофон (примитивная звуковая «задержка»-эхо), два фоногена (осуществляющих транспозицию), — что позволяло считать о первой *специально* оборудованной студией конкретной музыки. Было также создано устройство распределения звука в пространстве: Potentiometre d'Espace, управляющее четырьмя репродукторами

премьера которой состоялась в Донауэшингене в 1953 году<sup>6</sup>. В 1955 году была выпущена первая пластинка с записями конкретной музыки с произведениями Шеффера, Анри, М.Филиппо и Ф.Артюи. Эти произведения были также исполнены на ряде европейских фестивалей: в Кёльне, Венеции, Мюнхене, Милане и Барселоне. Первые опыты Шеффера вызвали весьма неоднозначный прием, оказавшись «между двух огней»: они вызвали критику как представителей традиционной инструментальной музыки, так и приверженцев другого экспериментального направления — немецкой *elektronische Musik*, враждебно встретивших трансляцию «Симфонии для человека соло» по радио в Кёльне, Гамбурге, Баден-Бадене и Мюнхене. Открытое столкновение идей двух направлений произошло на известном Симпозиуме по звуковым технологиям, проведенном в рамках Летних курсов в Дармштадте в 1951 году (именно на нем, в частности, зародилась идея создания Студии электронной музыки в Кёльне, в которой позже работали Г.Аймерт и К.Штокхаузен). П.Мэннинг описывает атмосферу на конференции следующим образом: «Французы и немцы яростно не соглашались друг с другом, а швейцарцы критиковали и тех и других за то, что они называют свою работу "музыкой"»<sup>7</sup>.

Антагонизм *musique concrète* и *elektronische Musik* был, казалось, обусловлен различием звукового материала: звуки и шумы естественного происхождения в конкретной музыке<sup>8</sup> — и звуки электрогенераторов и других устройств в электронной. Однако их разделяли отличия не только и не столько в материале, сколько в самом *методе* работы с ним. Критика Шеффером электронной музыки была связана не с ее искусственностью, «мертвенностью» звучания, а с подменой в ней, по его мнению, критериев слухового восприятия объективными научными данными. Для электронной музыки ведущими являлись идеи системы, совершенного контроля, полнейшей рационализации; в сущности, ранняя электронная музыка представляла собой скрупулезное воплощение додекафонных и сериальных принципов в новом, искусственном звуковом материале, ставшем своего рода «идеальным сырьем» для реализации заранее рассчитанных многопараметровых сериальных структур<sup>9</sup>.

---

(подробнее об устройстве студии см.: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976; *Palombini C.* *Musique Concrète Revisited // The Twentieth-Century Music Avant-Garde.* Ed. by L.Sitsky. Westport-Lnd., 2002.

<sup>6</sup>Подробнее о «Симфонии для человека соло» и опере «Орфей» см. II часть «Исследования конкретной музыки» (журнальные записи за 1950-1951 годы), на русском языке — цитировавшаяся книга Ц.Когоутека.

<sup>7</sup>*Manning P.* *Electronic and Computer Music.* L., 1985. P.30.

<sup>8</sup>С точки зрения *раздвижения границ звукового материала* Шеффер не являлся новатором: напротив, он находился в русле экспериментов первой половины века. Первенство в использовании шумовых источников принадлежит итальянским футуристам, представившим первую законченную концепцию «музыки шумов», соответствующей, по их представлениям, новой, урбанистической эпохе (*Russolo L.* *L'arte de rumori.* Milano, ed. futuriste dei «Poesia», 1916 [repr. Roma: Carucci, 1976]). К шумам обращались представители музыкального бруитизма, а также французский композитор Э.Варез, которому принадлежит первое в истории европейской музыки сочинение для одних ударных инструментов («Ионизация», 1930). Шеффер не был первым и среди тех, кто изменял скорость и направление вращения пластинки, изготавливал звуковые «петли» и т.п. Подобные «фокусы» со звукозаписью не только проделывались ранее в различных европейских и американских радиостудиях, но и были использованы в музыкальной литературе — в частности, в магнитофонной фонограмме и «партии» двух патефонов в «Воображаемом ландшафте №1» Дж.Кейджа, созданном в 1939 году (см.: *Дубинец Е.* *Знаки звуков.* Киев, 1999. С. 137).

<sup>9</sup>Так, например, «Электронные этюды» К.Штокхаузеина (1951-1952) — первые в истории композиции исключительно для синусоидальных тонов-колебаний. Многопараметровая сериальная организация простирается здесь от уровня общей формы до построения каждого из тембров; использование электронной аппаратуры позволило передать каждый из параметров с наибольшей точностью. По мнению Штокхаузена, электронная музыка снимает противоречия между материальной структурой инструментов и новыми закономерностями формы: «...в двенадцатитоновой музыке [для традиционных инструментов]... не было гармонического и мелодического согласования... с микроакустическими отношениями внутри инструментальных звучаний»; напротив, в электронной

Шеффер считает двенадцатитоновую технику повинной в утере современной музыкой контакта со слушателем. Он делает вывод, что традиционная система мышления музыкальными тонами оказалась в своего рода тупике абстракции и схематизма; при этом собственно звуковое воплощение музыкальной идеи оказывается вторичным по отношению к создаваемой композитором схеме-структуре.

В то же время, опыт эмпирической работы со звуками в условиях радио, обнаружение реального драматического воздействия на слушателя звуков различной природы в их изначальных и преобразованных вариантах и сочетаниях привели Шеффера к мысли о возможном выходе европейской музыки из кризиса и возвращении «утраченной» ею музыкальности, — но уже за пределами традиционного «нотно-параметрового» мышления. Для обозначения собственной идеи Шеффером был удачно найден термин «concret» («конкретный, реальный») — как антоним «abstrait» («отвлеченный, абстрактный»). В противоположность изначальной опоре традиционной музыки на абстрактную схему, структуру (в виде заранее зафиксированной партитуры — «от схемы к звуку»), а не на реальное звучание, предложенная им *конкретная музыка* основана на реальных звуковых событиях, из которых эмпирическим путем складывается структура будущего сочинения («от звука к схеме») <sup>10</sup>.

В качестве воплощения своей идеи Шеффер предложил, прежде всего, иную *методологию* сочинения музыки: запись звука на пленку и последующие манипуляции с ним. Источником материала для *musique concrète* могла выступать вся звуковая вселенная. Это отнюдь не исключало использования, наряду с шумовым материалом, звуков музыкальных инструментов и поющего голоса <sup>11</sup>. Характер звукового источника, в сущности, не имеет значения: важно, *каким образом* данный материал используется. Инструментальные и вокальные отрывки, так же как и шумовой материал, записываются на пленку, видоизменяются при помощи электроаппаратуры и только затем формируют звуковую ткань произведения — уже в роли так называемых *звуковых объектов* (*objet sonore*), а не музыкальных тонов или мелодико-гармонических построений.

Звуковой объект, согласно теории Шеффера, — любое звуковое событие, отделенное от порождающего его физического акта (например, удара по клавише) и затем обретающее новый смысл, будучи помещенным в иную контекстуальную структуру «конкретной» композиции <sup>12</sup>. Шеффер направил свои усилия на поиски чисто

---

музыке «звуковой феномен композиции является неотъемлемой частью ее организации и исходит из законов ее структуры: ...структура материала и формы образуют союз» (*Штокхаузен К.* Электронная и инструментальная музыка / Пер. М. Чаплыгиной; цит. по: *Дмитрюкова Ю.* Электронная музыка и Карлхайнц Штокхаузен. Депонир. рукопись № 3029. НИО «Информкультура», 1996. С.13.)

<sup>10</sup> Вот некоторые варианты оппозиции «конкретный — абстрактный»: в отношении *материала* композиции — *конкретные* звуковые объекты, а не *абстрактные* нотные знаки; в отношении *процесса* работы — звуковая ткань создается *конкретно* в момент сочинения за монтажным столом, а не в какой-то будущей *абстрактный* момент исполнения. Звуки уже *конкретно* заданы: это не возможные звуки при будущей реализации схемы, а именно *данные* звуки, и никакие другие. К интерпретациям термина «concret» можно добавить еще две, согласно значениям данного слова в английском языке: 1) «бетон, твердый» — соответственно, имеется «твердая копия» сочинения, не допускающая нескольких интерпретаций; 2) «сращение, твердение» (concretion) — происходит искусственное «сращивание» объектов, взятых из «живого» контекста.

<sup>11</sup> Именно поэтому не совсем корректным нам представляется определение конкретной музыки как «музыки, звуковым материалом которой служат не музыкальные звуки (разрядка моя. — Ю.Д.), а записанные на пленку натуральные звучания (звук падающих капель воды, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи или крики и т.п.)...» (Муз. энциклопед. словарь. М., 1990. С.266).

<sup>12</sup> К. Леви-Стросс писал о конкретной музыке: «...ее можно сравнить с живописью, так как она имеет непосредственную связь с феноменом природы» (*Lévi-Strauss C.* The Raw and the Cooked. N.Y., 1969. P.23). В англоязычной литературе термин «sound object» нередко сопоставляют с термином «found object» в теории абстрактной живописи, который обозначает иной конструктивный элемент по сравнению с «предметной» живописью предыдущих эпох (см., например: *Russcol H.* The Liberation of Sound. An introduction to electronic music. Englewood Cliffs (N.J.), 1972. P. 83).

звуковой семантики, акустической экспрессии любого звука (шума). Теория мышления звуковыми объектами, впервые провозглашенная им в «Исследовании конкретной музыки» и затем развитая в его главном труде — «Трактате о музыкальных объектах»<sup>13</sup>, представляет собой первую попытку обосновать возможность целостного музыкального мышления (в том числе его конструктивно-семантической стороны, которая в традиционной музыке выражена преимущественно средствами мелодики, гармонии и ритма) исключительно в пределах тембро-акустических свойств звукового материала (традиционно именуемых фонизмом), не исключая, впрочем, выразительных возможностей ритма и динамики.

Первым опытом теоретического описания морфологии звуковых объектов стал «Эскиз конкретного сольфеджио» — последняя часть книги «Исследование конкретной музыки». «Эскиз» состоит из двух разделов. В первом дан свод определений для описания звуковых объектов: их классификация, виды манипуляций с ними. Во втором разделе для описания эволюции звукового объекта предложены три *аналитических плана* — мелодический, гармонический и динамический, которые характеризуются рядом отдельных дескриптивных критериев, позволяющих получить более 50 тысяч вариантов описания звуковых событий. Важно отметить, что в выборе критериев для подобного описания Шеффер руководствовался прежде всего психоакустическими особенностями восприятия, а не особенностями технической реализации или объективными научными данными. Помимо этого им была частично решена проблема графического отображения рассматриваемых звуковых процессов: каждый из предлагаемых критериев, помимо словесного описания, представлен в виде рисунка-схемы (например, пять критериев мелодического плана звукового объекта представлены в виде кривых различной формы).

Шеффер за хроматическим фоногеном (середина 50-х)



Следует отметить, что если в области теории Шеффер резко отграничивал *musique concrète* от традиционных методов композиции, то в практической студийной работе он нередко шел на компромиссы с традицией, особенно в период с начала 50-х годов. Одной из подобных «уступок» была, например, попытка создания адекватной партитуры для фиксации на бумаге «конкретных» произведений. Шеффер предлагает, во-первых, создавать два типа партитур: «операционную партитуру» (*la partition opératoire*), в которой описываются технические процедуры, и «партитуру результата» (*la partition d'effet*), в которой представлен музыкальный итог<sup>14</sup>. Для большей точности фиксации он предлагает разделить все звуки по некоторым характеристикам на «псевдоинструменты» и записывать их традиционным образом, в виде партитуры для «*Orchestre concret*». Первая подобная партитура была составлена Шеффером для «Концерта двусмысленностей» П.Анри (1950) и состояла из четырех «инструментальных групп»:

<sup>13</sup>А *la recherche d'une musique concrète* (Исследование конкретной музыки). Paris: Seuil, 1952; *Traité des objets musicaux* (Трактат о музыкальных объектах). Paris: Seuil, 1966<sup>1</sup>, 1977<sup>2</sup> Rev.ed.); среди других музыкально-теоретических работ Шеффера: *Introduction à la musique concrète* (Введение в конкретную музыку) / *La musique mécanisée: Polyphonie 6*, 1950; *La musique concrète* (Конкретная музыка). Paris: PUF, 1967. Шеффер был также редактором и автором статей в специальных выпусках *Revue Musicale*, в т.ч.: *Vers une musique expérimentale* (Об экспериментальной музыке), 1957; *La musique et les ordinateurs* (Музыка и компьютеры), 1970; *De l'expérience musicale à l'expérience humaine* (Музыкальный опыт и человеческий опыт), 1971, и др.

<sup>14</sup>Нельзя не провести аналогию между принадлежащей Шефферу идеей двух партитур с предложенными К.Штокхаузенем — правда, несколько позднее, в период работы над сочинением «Контакты» для инструментального ансамбля и шумовой фонограммы (1959-1960), — «*Realisationspartitur*» и «*Aufführungspartitur*».

1. «живые» объекты (голоса, вокал)
2. шумы
3. подготовленные инструменты
4. традиционные инструменты

Все партии «orchestre concret» записывались на нотеносцах при помощи традиционных нотных знаков и графических символов; отличие заключалось в способе фиксации времени, которое записывалось в секундах.

Другим своеобразным компромиссом было не всегда категорически отрицательное отношение Шеффера к использованию на практике элементов серийной техники — если не им самим, то его ближайшими коллегами. Как известно, в период с 1951 по 1958 год в студии Шеффера постоянно работали композиторы «академического» направления, как уже именитые — Д.Мийо, О.Мессиа́н, так и молодые — П.Булез, К.Штокхаузен, Я.Ксенакис. Большинство созданных ими в студии сочинений отнюдь не исключало серийных принципов. Серийные закономерности использованы, например, в «Этюде на один звук» Булеза, многопараметровая сериальная организация — в «Конкретном этюде» Штокхаузена. Даже ближайший соратник Шеффера — Пьер Анри — неоднократно сочетал методы конкретной музыки с серийностью (например, в сочинениях «Антифония»<sup>15</sup> и «Вокализы»).

Весьма показательна опубликованная в 1957 году в сборнике под редакцией Шеффера «Об экспериментальной музыке» статья французского музыкального критика Антуана Голеа «Тенденции конкретной музыки». В ней автор выделяет четыре существовавших в то время внутри *musique concrète* направления: «экспрессивную» конкретную музыку, которую характеризует отсутствие строгих формальных закономерностей и относительно примитивный характер материала (сюда относятся, прежде всего, ранние «Шумовые этюды» Шеффера и «Симфония для человека соло» Шеффера—Анри); «абстрактную» (!) конкретную музыку, объединяющую сочинения с серийной организацией конкретного материала (пьесы Анри, Булеза, Мессиа́на и М.Филиппо); «музыкальную» (!!!) конкретную музыку, в которой используются, главным образом, звуки традиционных инструментов («Мексиканская флейта» Шеффера, «Джаз и джаз» А.Одейра [Hodeir] для фортепиано и фонограммы); и, наконец, «образцовую» конкретную музыку, сочетающую в себе возможности всех трех вышеописанных тенденций: «экспрессивность», «абстрактность» и «музыкальность» («Фиолетовый этюд» Шеффера, «Фугасная батарея», «Там-там IV» и «Антифония» Анри).

Нельзя не заметить несогласованности подобных «тенденций» с идеями Шеффера, высказанными им в «Исследовании...» 1952 года (а вышеуказанный сборник статей был подготовлен к изданию уже в следующем, 1953 году, однако вышел из печати четырьмя годами позже). В статье, непосредственно предшествующей очерку Голеа, Шеффер еще раз возвращается к критике серийной техники — но теперь уже лишь по отношению к традиционным оркестровым средствам<sup>16</sup>. Его не устраивает, во-первых, «разрушение тональных отношений, которые были изначально связаны с конструкцией и техникой игры на инструментах», а во-вторых — та «неестественная гимнастика», которой

---

<sup>15</sup>Схема серийной организации двух «конкретных» звуковых пластов в «Антифонии» Анри приведена в кн.: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. С. 204.

<sup>16</sup>Критика Шеффером композиторов-сериалистов не могла не вызвать ответной реакции с их стороны. В частности, Булез, участвовавший в работе «Studio d'Essai» в первый, «экспериментальный» период (конец 40-х годов) и принимавший непосредственное участие в записи материала для «Шумовых этюдов», уже в середине 50-х годов подвергает его творчество резкой критике. Он считает методы конкретной музыки неадекватными новым средствам, чересчур эмпиричными; наибольшая уязвимость Шеффера заключалась в том, что он был «непрофессионалом». Большинство из вышеназванных композиторов вскоре отходит от Шеффера вследствие разногласий по поводу метода композиции. Пьер Анри открывает в 1958 году свою собственную студию — первую частную электронную студию на территории Франции; в дальнейшем он активно работает в области театральной и киномузыки.

вынуждены подвергать себя исполнители подобной музыки. Тем не менее, мы встречаем здесь совершенно неожиданное признание Шеффера в изменении его отношения к инструментальной серийной музыке в связи с прослушиванием им оркестрового произведения Штокхаузена (по нашему предположению, речь идет о «Formel», написанном в 1951 году) в двух вариантах — в «живом» звучании и в виде звукозаписи: «Фактически, после сопротивления всеми моими силами... несвоевременному конструктивизму музыкантов, которые, по моему мнению, не проявляли достаточно внимания к экспериментальному эмпиризму, я обнаружил неожиданное и, если можно так выразиться, физическое пересечение. Опыт, который я недавно имел с произведением молодого немецкого композитора Штокхаузена, докажет это. У меня была возможность услышать эту пьесу под мастерским жезлом Германа Шерхена в превосходной студии Западного Немецкого радио в Кёльне. Я не мог избежать отвращения, которое обычно испытываю, столкнувшись с любым атональным произведением... В ходе десятидневной вступительной конференции я повторно услышал сочинение Штокхаузена, записанное на пленку, через репродукторы. Часто в конкретной музыке мне не хватает захватывающего элемента концерта, но его отсутствие здесь было благословением, которое позволило мне слышать аккумулярованные репродуктором... различные инструментальные ноты, "сваренные" вместе и формирующие блестящие и тонкие звуковые объекты. Это явление было судьбоносным: абстрактная музыка Штокхаузена встретила с конкретным опытом, что оказалось более приемлемым при акустическом смешении и восприятии слухом, за несколько лет приученным рассматривать звуковые объекты как таковые; это стало гораздо более оправданным и более понятным. Другими словами, одно и то же произведение предстало в двух лицах: одно — разрушительное, отвергающее прошлое, в которое я верю постоянно (то есть в реальность гаммы), и другое — обращенное в будущее»<sup>17</sup>.

Таким образом, сам Шеффер оказывается здесь в плену условностей восприятия: тот же самый материал, перенесенный при помощи звукозаписи в «звуко-объектную» сферу, неожиданно вызвал у привычного к подобным условиям слушателя совершенно противоположную реакцию.

И все же если по отношению к музыкальной практике Шеффер не столь категоричен, то в области теории он остается непреклонным. Это вовсе не означает, что он не пытается найти факты преемственности конкретной музыки по отношению к предшествующему опыту европейской музыки. Так, например, в третьей части «Исследования конкретной музыки» он пытается провести аналогии между техникой монтажа и «петли», с одной стороны — и политональными, полиритмическими структурами Стравинского с другой, а идею тембрового развития внутри звукового объекта представить в виде расширения идеи шенберговской *Klangfarbenmelodie*<sup>18</sup>.

Начиная с 1951 года, Шеффер все меньше работает как композитор, целиком посвятив себя теоретическим исследованиям. Возглавляемая им «Groupe de Recherche de Musique concrète» в 1958 году, одновременно с уходом Анри была переименована в «Groupe de Recherche Musicale» (GRM). Среди сочинений Шеффера более позднего периода — «Etude aux objets» (Этюд с объектами, 1960) и «La tiedre fertile» (Плодовитый триэдр, 1975).

После пятнадцати лет исследований, в 1966 году, Шеффер публикует свой главный теоретический труд — междисциплинарное эссе «Трактат о музыкальных объектах»,

---

<sup>17</sup>Цит. по: *Palombini C. Pierre Schaeffer, 1953: Towards An Experimental Music // Music and Letters, 74 (4). P. 544-545.*

<sup>18</sup>Среди предшественников идеи «objetsonore» исследователи называют не только Дебюсси, но и — парадоксальным образом! — Веберна: звуковые комплексы в ряде его серийных сочинений («комплексная пота») могут быть расценены как «индивидуальные, изолированные звуковые события» (*Russcol H. The Liberation of Sound. P. 84*).

состоящий из семи книг, в которых в сумме свыше 600 страниц. Не имея возможности дать развернутую характеристику «Трактата» в рамках данной публикации, остановимся лишь на некоторых ключевых моментах его содержания.

Книга первая связывает генезис музыки с рождением музыкального инструмента, определяемого как объединение звуковых *характеров* (в сумме составляющих тембр), на основе которых появляются разновидности музыкальных *значений* (например, звуковысотная парадигма).

В Книге второй постулируются четыре функции слушания. Первая функция, *ouïr* (слышать) — устанавливать портретные (т.е. основанные на подобии) связи между репрезентацией и объектом (или значащим и значимым): «скрипы на фоне шума». Вторая функция, *écouter* (слушать) — устанавливать указательные (причинные) связи между репрезентацией и объектом: «скрипы производятся несмазанными петлями». Третья функция, *comprendre* (постигать) — устанавливать символические (т.е. согласованные) отношения между репрезентацией и объектом: скрипы принимаются за темперированные звуковысоты, согласованные с метрикой последовательных дробных операций. А поскольку слышание, слушание, понимание и постижение являются общепринятыми значениями французского слова *entendre* (буквально — «обращать чье-либо внимание»), то Шеффер обозначает этим словом «слышание, слушание, понимание и постижение согласно чьему-либо намеренному вниманию» (четвертая функция). Таким образом, звуки можно намеренно подвергать портретному, указательному и символическому восприятию. Далее, Шеффер вводит понятие *редуцированного слушания*, позволяющего *звуковому объекту* раскрыть свою сущность как агрегату *формы* и *материи*. «Отлив *ouïr* сменяется приливом *entendre*, отлив *entendre* — приливом *ouïr*, и по ходу смены этих функций, *звуковые вещи* раскрывают себя как *звуковые объекты*, чьи внутренние качества отвечают как деталям звукопроизводящего события, так и новым абстрактным возможностям»<sup>19</sup>.

Таким образом, Шеффер указывает на то, что различия между звуковыми объектами и традиционными музыкальными элементами заключаются не только в характере используемого материала, но в *способе его восприятия* (имея в виду как восприятие законченного сочинения, так и восприятие материала самим композитором в ходе работы над ним)<sup>20</sup>.

В Книге третьей рассматривается различная природа, с одной стороны, физических измерений звука — частоты, времени, амплитуды и спектра, с другой — субъективного восприятия высоты, длительности, динамики и тембра; тем самым доказывается непрочность для восприятия «звуко-параметрической» конструкции.

В Книгах четвертой — седьмой изложены основы нового «Сольфеджио звуковых объектов», ведущего «от опытов со звукопроизводящими телами к универсальной музыкальности при помощи техники слушания». «Сольфеджио» включает в себя предварительную стадию (звукоизвлечение из различных источников и запись полученных звуков), четыре основных операции — *типологию* (от звуковой единицы к континууму), *морфологию* (семь критериев звукового объекта, имеющих потенциальное музыкальное значение в структурном контексте: масса, динамика, гармонический тембр, мелодический профиль, профиль массы, грануляция массы и темп), *характерологию* (взаимодействие различных критериев внутри звукового объекта и их сопоставление со звукопроизводящим событием) и *анализ* (объекты, обладающие специфическими критериями, сортируются соответственно областям восприятия: высоте, длительности и динамике, для установления *абсолютных* [cardinal] или *относительных* [ordinal] шкал для каждого критериев), а также итоговую стадию — *синтез*: использование в творческой практике установленных структурных критериев звуковых объектов.

<sup>19</sup>Palombini C. Musique Concrète Revisited. P. 436.

<sup>20</sup>Для более точного выражения данной идеи Шеффер заимствует из древнегреческой философии эпохи пифагорейцев — на наш взгляд, весьма удачно — термин «акусматика» (l'acousmatique). «Акусматиками» называли себя те последователи Пифагора, которые следовали религиозно-мистической стороне его учения, заучивая так называемые «акусмы» — истины, не требующие доказательств; им противостояли «математики», следовавшие заложенным Пифагором основам рационального мирозерцания и занимавшиеся развитием паук, в частности, арифметики, геометрии и гармоник. Термин «акусматика» связан также с легендой о том, что Пифагор в течение пяти лет общался со своими учениками из-за занавеса, чтобы в большей степени сосредоточить их внимание на характере и значении произносимого им текста. «La musique acousmatique», по Шефферу — музыка, воспринимаемая вне связи с источником звука, с предметной реальностью, как акустический процесс сам по себе.



Согласно основной идее «Трактата», звуковые объекты должны были явиться *элементами нового музыкального языка*, подменив в этой роли традиционные элементы — музыкальные тоны, и их семантически значимые объединения по вертикали (созвучия) и горизонтали (мотив, фраза, мелодия и т.д.). Именно стремление к *построению нового языка*, лежащего за пределами мышления музыкальными тонами («до-ре-ми» — вот метафора, обозначающая границы индивидуальных обстоятельств: это и постоянная творческая рефлексия, и слабость технической базы в период его ранних экспериментов, но в гораздо большей степени — его своеобразным эстетическим «аскетизмом» и все возраставшей обособленностью его позиции. В сущности, «анархист» Шеффер находился в невероятно строгих рамках: его борьба против «призрака науки» не допускала никаких компромиссов, и его позиция — как в отношении метода композиции, так и в отношении новых технических средств — нередко была слишком консервативной. Известно о первоначально негативном отношении Шеффера к магнитофону; он также решительно отрицал возможности использования компьютера в музыке. Ему не суждено было дожить до времени расцвета цифровых аудиотехнологий, позволяющих соединить высокую точность операций и качество звука с возможностями эмпирического поиска и гибкостью творческого процесса, о которых он так мечтал<sup>21</sup>.

С другой стороны, подобная смена позиции Шеффера, несмотря на его видимую удаленность от музыкальных течений последних десятилетий и своего рода «уход в себя», выглядит вполне созвучной идейному климату конца столетия, не склонного к резкому обновлению и кардинальным переустройствам — как в жизни человека и общества, так и в искусстве. В этом свете конкретную музыку (вместе с ее «антиподом» — додекафонией!) можно рассматривать в общем ряду попыток «революционного преобразования» в музыке, предпринятых в первой половине и середине века и оставленных их же инициаторами в 70-80-е годы. Именно в этот период уменьшается творческая активность ряда представителей послевоенного музыкального авангарда, вплоть до полного отказа от творчества (нечто подобное произошло и с Шеффером). Некоторые композиторы кардинально пересматривают собственные эстетические взгляды, что находит отражение в изменившейся стилистике их музыки. Набирают силу течения «поставангарда», укрепляется эстетика минимализма, «неоромантизма» или «новой простоты»; в большей или меньшей степени эта тенденция проявляется во всей европейской музыке (в США она зародилась несколько ранее). В данном контексте переориентация эстетических взглядов Шеффера, отрицание им возможности революции в искусстве и прогресса цивилизации предстает не только как момент индивидуальной эволюции, но и как весьма характерный признак «новой эпохи».

В контексте музыки XX столетия в целом, *musique concrète* следует считать скорее «примитивным первоначалом»: художественные результаты первых «конкретных» опусов весьма скромны<sup>22</sup>. При этом конкретной музыке было суждено сыграть ключевую роль в историческом музыкальном процессе. Именно она, наряду с ранними опытами электронной и «магнитофонной» музыки, указала путь сотням музыкантов, работающим в различных жанрах «студийной» музыки: это и область экспериментальной электроакустической музыки, и так называемое «радиофоническое искусство» или радио-арт, и специфическое направление «звуковой поэзии», получившее после своего расцвета в эпоху футуризма и последующего упадка новое

---

<sup>21</sup>Шеффер скончался в августе 1995 года. В ноябре того же года в Париже был создан «Centre D'études et de Recherche Pierre Schaeffer» — исследовательско-архивный центр, основной целью которого является хранение и изучение наследия выдающегося музыкального экспериментатора.

<sup>22</sup>В ряду наиболее значительных произведений в сфере конкретной музыки следует упомянуть сочинения Эдгара Вареза: его фонограмму к композиции «Пустыни» для оркестра и магнитофонной ленты (1950-1954) и «Электронную поэму» (1958). Кроме того, именно Варезу принадлежит термин «*sonopoe*», весьма близкий по значению шефферовскому «*objet sonore*».

рождение в период распространения звукозаписывающих технологий<sup>23</sup>.

Современная *электроакустическая музыка*<sup>24</sup> представляет собой, в сущности, совокупность нескольких эстетических течений, корни которых произрастают из полемики полувековой давности между экспериментаторами-эмпириками и структуралистами — сторонниками «научного» подхода. Антагонизм во взглядах Шеффера и композиторов послевоенного авангарда (прежде всего Булеза и Штокхаузена) в вопросе использования технологии в музыке оказал непосредственное влияние на различие эстетических установок нескольких ведущих французских центров музыкальной технологии: IRCAM, возглавляемого в течение полутора десятков лет Булезом, INA-GRM (Institut National de l'Audiovisuel — Groupe de Recherche Musicale) — прямого потомка исследовательской группы Шеффера; антисциентистский подход в целом характерен и для установок Института экспериментальной музыки в городе Бурж (IMEB, бывшая Группа электроакустической музыки), руководимого учениками Шеффера (в 1968-1969 годах он вел факультативный курс в Парижской консерватории)<sup>25</sup>.

Значение теоретических трудов Шеффера, безусловно, еще не оценено в полной мере. В некоторых работах по эстетике и теории «искусства звука» (sonic art) последних десятилетий<sup>26</sup> происходит возвращение, своего рода реабилитация идей Шеффера, в частности, провозглашаемого им на протяжении всего исследовательского пути приоритета слуха в выстраивании любой музыкально-теоретической системы: «Сегодня нам необходимо постоянно доказывать приоритет слухового опыта в музыке... Идеи, взятые напрокат из немусыкальных дисциплин, являются всеобщими и могут быть полезными, но пока идея не проверена насквозь и не смягчена слухом, всегда остается возможность того, что слушатель будет отторгнут»<sup>27</sup>.

«Инженер по необходимости, писатель по профессии, композитор по случайности», «ни исследователь, ни композитор, ни писатель»<sup>28</sup>, «писатель по склонности, музыкант по наследству, политехник по принуждению, новатор по темпераменту»<sup>29</sup>, всю жизнь страдавший от одиночества и непонимания коллег — и при этом оказавший влияние на десятки тысяч музыкантов во всем мире, экспериментатор-эмпирик — и одновременно автор объемных теоретических трудов, радикальный «музыкант-анархист» — и разочарованный эстетик-аскет, полный рефлексии, — все это Пьер Шеффер, радикальный и влиятельный «дилетант», сыгравший уникальную роль в истории музыки XX века.

<sup>23</sup>О прямом влиянии конкретной музыки на «звуковую поэзию» (в том числе о направлении «конкретной поэзии» в середине 50-х годов и жанре «тексто-звуковой композиции» в 60—70-е годы) см.: Literally Speaking: Sound Poetry & Text-Sound Composition (coll. of articles). Göteborg: Bo Ejeby Edition, 1993.

<sup>24</sup>Термин «электроакустическая музыка» принят в англо- и франкоязычной литературе с 1970-х гг. и для обозначения направления академической и экспериментальной электронной музыки. Термин «электронная музыка», как правило, употребляется в отношении «студийной» музыки 1950-х годов (от нем. Elektronische Musik).

<sup>25</sup>Об эстетических установках IRCAM см.: Musical Thought at IRCAM / Contemporary Music Review. Vol. 1. Part 1. Issue editor T.Machover. Lnd.: Harwood Academic Publishers, 1984; GRM — см. Bayle F. Musique Acousmatique, propositions... positions / Bibliotheque de Recherche Musicale. Paris, 1993. IMEB — см. в сб.: Electroacoustic Music: Aesthetic Situation and Perspectives / Proceedings volume 1 of the work of the International Academy of Electroacoustic Music (Bourges, June 1995). Paris, 1996.

<sup>26</sup>См., в частности: Wishart T. On Sonic Art. Lnd., 1985; Smalley D. Spectral Morphology and Structural Processes // The Language of Electroacoustic Music. Ed. by S. Emmerson. Lnd., 1986. P. 131-153.

<sup>27</sup>Smalley D. Spectral Morphology... P. 135.

<sup>28</sup>Цит. по: Palombini C. Musique Concrète Revisited. P. 441.

<sup>29</sup>Pierret M. Entretiens avec Pierre Schaeffer. Paris: Belfond. 1969. Цит. по: Palombini C. Musique Concrète Revisited. P. 441.

## Пьер Шеффер:

### «Я ПОТРАТИЛ СВОЮ ЖИЗНЬ ВПУСТУЮ...»<sup>30</sup>

— Вы — писатель, мыслитель и звукоинженер на радио. Это делает Вас, с точки зрения Музыки с заглавной буквы «М», своего рода аутсайдером. Считаете ли Вы, что в моменты кризиса неспециалист может сыграть специфическую и важную роль? Я не знаю, насколько это правильно, но мне кажется, что в момент Вашего прихода в музыку, около 1948 года, Вы были таким неспециалистом...

— Да. Но один только случай не объясняет, почему неспециалист вовлекается в незнакомую ему область. Что касается меня, то здесь имелись разного рода обстоятельства. Прежде всего, я не был совсем незнаком с музыкой, поскольку происходил из семейства музыкантов: мой отец был скрипачом, а мать — певицей. Я хорошо учился — по теории, фортепиано, виолончели и т. д., так что я имел некоторое образование. Во-вторых, я был инженером-электроакустиком, работал для Французского радио и поэтому целенаправленно изучал звук и то, что называют «высокой точностью» (high fidelity) в звуке. В-третьих, после войны, в период с 1945 по 1948 год, мы избавились от германского нашествия, но не избавились от нашествия австрийской музыки, двенадцатитоновой музыки. Мы освободились политически, но музыка была по-прежнему под иноземным гнетом — гнетом [ново]венской школы.

Так что имелись три обстоятельства, заставившие меня экспериментировать: я был вовлечен в музыку, работал с дисками для проигрывателя (позже — с магнитофонами) и меня ужасала современная двенадцатитоновая музыка. Я сказал себе: «А если я смогу найти что-то другое?.. А если спасение, освобождение возможно?». Мы видели: никто не знает, что дальше делать с *до-ре-ми*, и, вероятно, надо искать за этими пределами... К сожалению, мне потребовалось сорок лет, чтобы прийти к выводу, что ничто не возможно за пределами *до-ре-ми*... Другими словами, я потратил свою жизнь впустую.

— Мы обязательно должны будем к этому вернуться. А сейчас я хочу спросить Вас: как Вы считаете, существовала ли неразрывная связь между кризисом традиционной музыки с одной стороны и новыми технологическими возможностями, открытием новых континентов звука — с другой? Иногда это кажется мне просто счастливым случаем, а иногда — что должна иметься определенная причина...

— Я бы ответил, что это счастливый случай, вводящий в заблуждение. Прежде всего, меня не удивляет, что традиционная музыка в XX веке испытала своего рода истощение — нельзя забывать о том, что многие музыканты начали выходить за пределы традиционных тональных структур. Дебюсси обратился к шеститоновым звукорядам, Барток использовал модальность; тональность, казалось, была исчерпана. Импрессионисты — Дебюсси, Форе во Франции — сделали несколько шагов вперед. Затем, после импрессионистов, наступил период жесткости, период варварства, когда делались попытки восстановить нечто более прочное. Это воплотилось в венской школе. В тот момент венская школа была также вдохновлена научными идеями, ригоризмом, исходившим из дисциплины, которая была не музыкой, а алгебраическим уравнением.

Так что мне кажется, что в период высоких технологий может произойти одно из двух: либо сама технология приходит на помощь искусству, которое находится в состоянии краха (это было моей отправной точкой: конкретная музыка с магнитофоном, теперь электронная музыка и т. д.), либо идеи из технологии, идеи из математики, идеи с научной аурой или настоящие научные идеи, в которых усматривают несуществующую связь с искусством, ищущим свою дисциплину, свои принципы организации вне самого себя, а не в собственных пределах. Это совпадение: истощенная, слабая музыка и

<sup>30</sup>Интервью П.Шеффера с английским журналистом Т.Ходжкинсоном. Перевод сделан по изданию: Recommended Records Quarterly. Vol. 2. 1987. № 1. Сокращения специально не оговариваются.

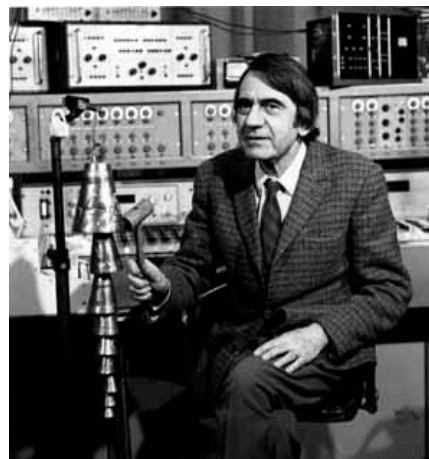
цветущая, всепобеждающая наука, — есть то, что реально характеризует положение в XX веке.

Что я попытался сделать в этой ситуации в 1948 году? Как сказал Булез (он — претенциозный мальчик, своего рода музыкальный сталинист... а я анархист), мой случай — своего рода bricolage<sup>31</sup>. Я сохраняю это определение не как нечто оскорбительное, но как нечто очень интересное. В конце концов, как возникла музыка? Через bricolage, с тыквами, с корневыми волокнами, как в Африке (я знаком с африканскими инструментами). Затем люди сделали скрипичные струны из кошачьих кишок. И, конечно, темперированный строй есть компромисс и также bricolage. И этот bricolage, который и формирует историю музыки, есть процесс, направляемый человеком, человеческим слухом, а не машиной, не математической системой.

— Мне кажется, что существует несколько возможных позиций в отношении машины. Есть что-то вроде пуританской традиции: машина представляет собой некое совершенство, которого мы сами достичь не можем, и поэтому исключает человека. Но есть иная точка зрения, при которой сохраняется гуманистическая перспектива и порой на машину переносятся человеческие качества; такое отношение, во всяком случае, более сложно и менее однозначно... Я мог бы привести в качестве примера этой второй точки зрения футуристов. Когда смотришь на историю конкретной музыки, иногда начинает казаться, что здесь есть симметрия: с одной стороны — звук, и с другой — система, причем конкретная музыка находится на стороне звука. Согласились бы Вы, что конкретная музыка воплощает скорее гуманистическую позицию?

— Да, конечно. Вы упоминаете симметрию, и я хотел бы воспользоваться этим очень удачным понятием. Но какая симметрия? Я думаю, что мы говорим о симметрии между звуковым миром и музыкальным миром. Звуковой мир природен в том смысле, что он содержит звуки, производимые инструментами — конкретными источниками: звуки голоса, звуки природы, ветра и грома, и тому подобные. И человеческое ухо, развивавшееся миллионы лет, хорошо приспособлено для восприятия всех этих звуков. Звук — это словарь природы. Когда мы слышим ветер, ветер говорит: «я дую». Когда мы

слышим воду, вода говорит: «я теку»... и так далее. Шумы всегда считались неотчетливыми, но это не так. Шумы так же ясно артикулированы, как и слова в словаре. В противоположность этому миру звука существует мир музыки, мир музыкальных сущностей, того, что я называю «музыкальными объектами». Они возникают, когда звуки приобретают музыкальное значение. Возьмем звук из любого источника: звук скрипки, крика, стопа, скрипящей двери, — и всегда будет присутствовать эта симметрия по отношению к звуковой основе, которая сложна и имеет множество характеристик, проявляющихся в процессе сравнения при восприятии. Если вы слышите скрип двери и мяуканье кота, вы можете начать сравнивать их — по продолжительности, или по высоте, или по тембру. Таким образом, если мы привыкли слышать [обычные] звуки в связи с их инструментальными источниками — звукопроизводящими телами, — то музыкальные звуки мы привыкли воспринимать с точки зрения их музыкального значения. Мы находим одни и те же свойства у звуков, происходящих из совершенно



---

<sup>31</sup>Bricolage (фр.) — изготовление поделок, самоделок при помощи подручных средств; никчемная работа.

различных источников. Таким образом, процесс сравнения мяуканья кота и скрипа двери отличается от процесса сравнения ноты скрипки с нотой трубы, о которых вы могли бы сказать, что они имеют одинаковую высоту и длительность, но различный тембр. Это и есть симметрия между миром звука и миром музыкальных значений.

— *Что именно является для Вас музыкальным значением?*

— Лучшая аналогия — это язык, так как мы говорим о музыкальных языках. Люди, говорящие на разных языках, — французском, китайском или каком-либо другом, — имеют одни и те же голосовые связки и производят звуки, которые являются в своей основе одинаковыми, поскольку исходят из одних и тех же органов — горла и легких. И это есть звуковой мир. Но одинаковые звуки имеют еще и лингвистические значения, и это делает их различными. Лингвистические значения зависят от роли звуков в пределах системы. Таким же образом музыкальное значение неотделимо от идеи системы.

Как все это связано с вопросом о роли машины в нашем современном мире? Мы можем сказать, что машина воздействовала на наш современный мир двумя весьма различными, даже антагонистическими путями. Существует романтическая, романская тенденция, которая предполагает биологию машины, — то, о чем говорили итальянские футуристы; она восходит к бурям и лесным шорохам романтизма, пасторальной симфонии, изображению в музыке природы. Конечно, если машины теперь включились в природу, то и музыка нуждается в машинах, чтобы изобразить эту природу... Но есть иная, совершенно противоположная тенденция, которая видит в машинах средство создания не только звука, но также и конкретных музыкальных параметров. Многие исследователи, хорошо понимая огромную важность этих параметров, обратились к физикам. Их теперь интересовали частоты, децибелы, гармонические спектры. При помощи электроники они получили действительно точные и объективные музыкальные параметры. Но тогда возникает другая симметрия, на сей раз действительно тревожная. Одно дело, когда вы, подобно итальянцам, создаете вполне безобидные звуковые эффекты. Но когда, как сегодня, вы ставите поколения молодых музыкантов перед синтезаторами — я имею в виду не те, что предназначены для коммерческой музыки, а действительно точные, которыми вы можете управлять: одно для частот, другое для децибел, третье для гармонического спектра, — тогда вы действительно влипли...

— *К чему же тогда стоит стремиться, создавая музыку?*

— Надо напомнить музыкантам то, что Данте написал на воротах Ада: «Оставь надежду, всяк сюда входящий...»

— *А если не входить?*

— Тогда у вас не будет никакой музыки. Если вы входите, если вы хотите создавать музыку, то должны оставить надежду. Какую? На создание *новой* музыки.

— *То есть новая музыка невозможна?*

— Да, та музыка, которая является новой, потому что исходит из новых инструментов, новых теорий, новых языков. Что же остается? Барочная музыка. Вас не удивляет, что музыка, которая считается наиболее возвышенной в западной цивилизации (например, творчество Баха), называется *baroque* — причудливой? Даже современники называли ее *baroque*. Бах жил в момент синтеза. Он использовал наследие средневековья, нововведения в области инструментов его времени, итальянскую традицию, и он создавал музыку, которая была столь определенно составлена из кусочков, из частей, что ее называли «барочной». Одновременно традиционной и новой. И это применимо к сегодняшнему дню: когда наши современные исследователи откажутся от своих смехотворных технологий, систем и «новых» музыкальных языков, они поймут, что нет никакого пути вне традиционной музыки, что мы только можем перейти к «барокко» XXI века. Прототипом здесь служит популярная музыка — однако это не значит, что я оцениваю ее очень высоко. Джаз, рок, музыка «массовой» культуры — я говорю не о хорошем джазе, изумительных негритянских спиричуэлах, которые

вполне традиционны, но о той утилитарной музыке, которая широко используется для танцев, любви, и т.д.; это — «барочная» музыка, смесь электроники и *до-ре-ми*...

— *То есть для Вас несущественно, что мир, в котором мы живем, изменяется, и что нам, может быть, придется выразить нечто новое или другое?*

— Ответ состоит в том, что мир не изменяется.

— *Прогресса не существует?*

— Прогресса не существует. Я процитирую Леви-Стросса, который снова и снова повторял, что изменяются лишь вещи; устройство человечества остается тем же самым — как и способы, которыми мы вещи используем. На этом уровне мы точно такие же, как пещерный человек. Разве что мир стал более опасным, потому что более опасными стали сами вещи. В музыке появились синтезаторы, магнитофоны и т. д., но прежними остались наши органы чувств, наши уши, старые гармонические структуры в наших головах, мы все по-прежнему рождаемся в *до-ре-ми* — и не нам решать. Вероятно, существуют лишь этнические отличия.

— *Не хотите ли Вы сказать что-нибудь рассеянными по всему миру людям, которые деловито разрезают куски пленки, делают «петли», экспериментируют с магнитофонами?*

— Прежде всего, я не могу перекладывать ответственность на них. Я все это начал. Думаю, они получают большое удовлетворение, открывая мир звука. Да, мир музыки, вероятно, замкнут в пределах *до-ре-ми*, но я хочу сказать, что мир звука намного больше. Давайте возьмем пространственную аналогию. Живописцы и скульпторы занимаются пространством, объемом, цветом и т.д., но не языком. Это — забота писателя. То же самое верно и для звука. Конкретная музыка, собирая звуки, создает звуковые произведения, звуковые структуры, но не музыку. Мы не должны называть музыкой вещи, которые являются просто звуковыми структурами...

— *Разве для звукового произведения недостаточно иметь систему, чтобы стать музыкой?*

— Вся проблема при работе со звуком заключается в том, чтобы избежать иллюстративности. Слышишь пение птицы, скрип двери, звуки сражения. Начинаешь уходить от этого, находишь нейтральную зону — подобно тому, как живописец или скульптор уходит далеко от модели, перестает изображать лошадь или раненого воина и приходит к абстракции. И если продолжать это движение к абстракции, приходишь к графике букв в письменном языке. А в музыке... приходишь к музыке.

— *Но где именно тот момент, когда нечто превращается в музыку?*

— Трудный вопрос. Если бы у Вас был исчерпывающий ответ на него, Вы были бы пророком. Традиционное доказательство: музыкальная структура может быть выражена в звуке разными способами. Например, Бах иногда сочинял, не указывая инструменты; его не интересовало звучание его музыки. Истинная природа музыки проявляется в древнем принципе темы с вариациями. Вся тайна объясняется именно здесь. Возможны вторая, третья, четвертая вариации, и все они сохраняют одну и ту же идею, заложенную в теме. Это доказательство того, что одна музыкальная идея может иметь различные воплощения.

— *Я думаю, что рок-музыка также в существенной степени обусловлена технологиями, — в том смысле, что она выросла вместе с технологией звукозаписи и массовым производством дисков.*

— Что меня здесь поражает — так это насилие звука, насилие, которое, кажется, нужно для того, чтобы не только воздействовать на ухо, но и добраться до кишечника. По-видимому, в определенном смысле это действует как наркотик. Настоящая музыка — тонкий наркотик; собственно, на самом деле ее нельзя назвать наркотиком, потому что она не огрубляет, а возвышает. Эти две характеристики рока — насилие звука и функция наркотика — существуют на основе обедненной музыкальной структуры, что говорит о ностальгии сегодняшних молодых людей, об их желании возвратиться к

дикости, возродить примитив. Кто в наше время может обвинять их? Примитив — также источник жизни. Но это нечестный примитив, поскольку он создается при помощи технологической сложности. Это — обман.

— У меня создалось впечатление, что в 40-е и 50-е годы Вы были настроены оптимистично относительно результатов Вашей музыкальной деятельности. В какой момент Вы полностью изменили свое отношение к ней?

— Должен честно признаться, что это наиболее важный вопрос из тех, что Вы мне задали. Я боролся, как демон, в течение всех лет открытий и исследований в конкретной музыке; я боролся против электронной музыки, для которой типичен другой — системный — подход, в то время как я предпочитал экспериментальный, работая со звуком непосредственно, эмпирически. Но в то же самое время, защищая музыку, над которой работал, я сам ужасался тому, что делал. Я чувствовал себя страшно виноватым. Я был счастлив, когда преодолевал большие трудности, — мои первые трудности с пластинками, когда работал над «Симфонией для человека соло», мои первые трудности с магнитофонами, когда делал «Этюды с объектами» — это было хорошо. Не то чтобы я отрицал все, что делал. Но каждый раз мне приходилось испытывать разочарование, поскольку я не мог добраться до музыки — того, что я называю музыкой. Я считаю себя исследователем, ищущим путь на крайнем севере, но я не смог его найти.

— Значит, Вы обнаружили, что пути нет.

— Пути нет. Путь — позади нас.

— Именно этим объясняется, что Вы написали так мало музыки после тех первых лет?

— Меня очень хорошо принимали. Я не испытывал проблем с аудиторией. Эти успехи лишь увеличили мои сомнения. На самом деле я не считаю себя настоящим музыкантом. В словаре меня называют музыкантом. Это смешно. Хороший исследователь — вот кто я такой.

— Думаю, что мы сказали достаточно.

— Да, думаю, что мы сказали очень много.

*Перевод с английского  
ЮЛИИ ДМИТРИУКОВОЙ.*