



УДК 782

ШТРИХИ К «ПОРТРЕТУ» МУЗЫКИ ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (на материале переводных текстов фран- цузских композиторов и публикаций рус- скоязычного музыкознания)

Г.А. ЕРЁМЕНКО

Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская
Федерация

АННОТАЦИЯ. В данной статье представлен экскурс в историю контактов музыкальных культур России и Франции в XX веке. Цель работы – создание панорамы творческих поисков композиторской школы Франции во второй половине XX столетия. Привлечён материал опубликованных текстов ведущих французских композиторов, русскоязычных справочных изданий и исследовательских трудов о лидерах и малоизвестных в нашей стране музыкантах-творцах. Предложена классификация поколений композиторов-учеников О. Мессиаена. В числе определяющих фигур названы – П. Булез, Ф. Бейль, Б. (Д)жолас, Ж. Барраке, Ж. Ами, композиторы-спектралисты во главе с Ж. Гризе, имена поколения 50-х годов (П. Дюсапен, Ж. Манури). Дана краткая характеристика их главных жанровых предпочтений, стилистических и технических устремлений. Выделен ряд композиторов группы «независимых», среди которых А. Дютыйё, М. О(х)ана, Ж.-К. Элуа. Сопоставлены мнения композиторов разных эстетико-художественных позиций по проблемам развития национальной школы в современной ситуации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: современные композиторы Франции, школа Мессиаена, темброакустические эксперименты, традиции и новизна, ориентализм и этноцентризм, акустическая музыка, техника Live-electronic, медиа-эффекты, композиторы-спектралисты.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

TOUCHES TO THE “PORTRAIT” OF THE MUSIC OF FRANCE SECOND HALF OF THE XX CENTURY (based on the translations texts of French composers and works of Russian-language musicology)

G.A. EREMENKO

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk,
630099, Russian Federation

ABSTRACT. The article presents an excursion into the history of contacts between musical cultures of Russia and France in the twentieth century. The purpose of the article is to create a panorama of the creative searches of the French school of composition in the second half of the twentieth century. The material of published texts interviews of leading French composers, Russian-language reference publications and research works of musicology about the leaders and little-known creative musicians in our country is attracted. The classification of generations of composers-students of O. Messiaen is proposed. Among the figures are named – P. Boulez, F. Bayle, B. Jolas, J. Barracquet, J. Ami, spectral composers led by J. Griesse, the names of the generation of the 50s (P. Dusapin, J. Manuri). A brief description of their main genre preferences, stylistic and technical aspirations is given. A number of composers of the “independent” group are singled out, among them A. Dutilleux, M. Ohana, J.-K. Elua. The opinions of composers of different aesthetic and artistic positions on the problems of the development of the national school in the modern situation are compared.

KEYWORDS: contemporary composers of France, the Messiaen school, timbroacoustic experiments, traditions and novelty, orientalism and ethnocentrism, acumatic music, Live-electronic technique, media effects, spectral composers.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Русско-французские музыкальные контакты

Притяжение культур России и Франции переживало разные формы: от взаимного пристального интереса – до почти полного охлаждения¹. Россия «попала в плен» самобытности французской музыкальной культуры в конце XVIII века, когда в Петербурге была открыта Французская опера и позднее развернулись гастроли великих музыкантов. Богатство возможностей русского искусства во Франции открыла антреприза С. Дягилева в начале XX столетия. Активный диалог двух стран был подхвачен Советской Россией, чему способствовала в 1920-е годы деятельность «Ассоциации современной музыки», организовавшей концерты западных музыкантов, в том числе – композиторов творческой группы «Шесть». Во Франции в это время жили и работали И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев, в чьей музыке звучала одновременно притягательная и пугающая «славянская стихия». Заграничные командировки Б. В. Асафьева тех лет давали возможность российским читателям познакомиться не только с текущей художественной жизнью Парижа, но и с трудами видных музыкальных учёных о прошлом и о современной ситуации развития французского театра и национального инструментализма².

Из-за идеологической обособленности советского государства от Запада в 1930-е годы и военной экспансии гитлеровской Германии европейское сообщество оказалось раздробленным на долгое время. «Только после войны, в 1945 году, мы открыли для себя мир – на все годы войны мы были изолированы

в своих странах», – заметил в интервью 1998 года лидер французского авангарда Пьер Булез [1, с. 33].

Распавшиеся культурные связи России с Францией стали восстанавливаться в период «оттепели». Прорыву изоляции от Запада способствовало гастрольное посещение родины в начале 1960-х годов И. Ф. Стравинским. На волне «оттепели» (в 1967 г.) в Советском Союзе побывал в качестве дирижёра оркестра Би-би-си (BBC) П. Булез. В своём интервью с Е. Барбаном он рассказал о программе концертов во время своего дебютного визита в страну [1, с. 32]. Были исполнены песни А. Берга из «Альтенберг-цикла» и фрагменты из «Воццека», инструментальные сочинения А. Шёнберга (ор. 16) и Веберна, прозвучало собственное произведение П. Булеза «Eclat» для камерного оркестра. Почти вся исполненная музыка явилась премьерой в России, превратив концерты в крупное общественное событие.

Дважды в первой половине 1970-х годов в Россию приезжал Анри Дютыйё, привозивший (по его воспоминаниям из интервью 1994 г. [1, с. 89]) партитуры французских композиторов Бетси (Д)жолас, Жильбера Ами, Мориса О(х)ана и свои собственные. В интервью с Е. Барбаном Дютыйё вспоминал, что именно он организовал (по согласованию с французским радио) первый приезд Э. Денисова в Париж, а также сотрудничал с М. Ростроповичем, написав для него Виолончельный концерт [там же]. Благодаря созданным по заказу этого всемирно известного музыканта-исполнителя произведениям мир современной музыки приоткрылся для отечественных слушателей, а визиты Денисова в Париж позволили Западу узнать музыку его произведений и лидеров советского авангарда – С. Губайдулиной и А. Шнитке.

Активное общение России и Франции возобновилось в период перестройки. Атмосфера в стране в эти годы начала меняться. В 1990-м возобновила свою деятельность АСМ-2 (под руководством Э. Денисова, а затем В. Екимовского). К числу важнейших достижений данного содружества (помимо поддержки поисков молодого поколения) стоит причислить образование Московского ансамбля современных музыкантов (МАСМ), который стал

1 Вопросы культурного сотрудничества России и Франции на современном этапе активно обсуждаются в ряде диссертационных исследований. См.: Климова Н. А. Российско-французские культурные отношения во второй половине 80-х-90-е годы XX века. Автореф. канд. дис. М., 2007. 27 с.; Писарева М. В. Российско-французские музыкальные связи в начале XXI века: 2000–2005. Автореф. канд. дис. М., 2006. 27 с.

2 Глебов И. (Асафьев Б.) Новая музыка. Вып. 1, 2. Л.: Музыка, 1924. С. 1–16; Он же. Французская музыка и её современные представители // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975. С. 112–126.



пропагандистом на Западе новейшей российской музыки, а в России – творчества современных композиторов. Практически весь Парижский фестиваль Radio France Presence 1993 года был построен на музыке АСМовцев. По их инициативе в 1990-е в Москву приезжали с авторскими концертами Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Яннис Ксенакис, Анри Пуссер. В интервью 1998 г. Булез рассказывает о своём втором приезде (в феврале и марте 1990 г.) в нашу страну с Ensemble Intercontemporain (ансамбль «Энтерконтемпорён»), исполнившим в Москве и Ленинграде авангардные опусы мэтра современной французской музыки – «Молоток без мастера», Сонатину для флейты, «Дубли» для кларнета и электронных инструментов [1, с. 32–33].

Благодаря основанному в 1993 году (под руководством В. Тарнопольского) Центру современной музыки (ЦСМ) с 1994-го стал ежегодно проводиться фестиваль новой музыки – Московский Форум, сотрудничавший с известными зарубежными композиторами. В его образовательных концертах-панорамах вплоть до недавнего времени звучала музыка остросовременных проектов с участием известных западных исполнителей, проводились конференции, дискуссии по вопросам поисков новейшего искусства. С 2001 года ЦСМ (как указано на его сайте) стал членом Международного общества современной музыки, что способствовало поддержке тесной «двусторонней» связи со всеми музыкальными столицами мира. Так, гостями XVII Международного фестиваля (11–15 окт. 2021 г.), прошедшего под эмблемой «Призрак будущего», стала французская мультимедийная группа LiSiLog, работающая над синкретическим соединением хореографии, звука и света и познакомившая с возможностями своей технологической платформы Light Wall System. Состоялись мастер-класс французского музыканта-визионера Жана Жоффруа и лекция руководителя музыковедческого факультета Лионского университета Мюриэля Жубера.

Творческие контакты с Францией укрепляла музыкальная критика и наука: к последней трети XX столетия сложился солидный корпус специализированных русскоязычных трудов по новой французской музыке³, явившихся академической базой

для её изучения. На рубеже веков и в новом тысячелетии стал накапливаться материал о значительных фигурах и технических новациях музыкальной культуры Франции второй половины XX столетия. В центре внимания оказались фигуры О. Мессиана⁴ и П. Булеза⁵, проблемы композиторского обучения и техники сочинения музыки. Ценность их обсуждения повышалась благодаря информации «из первых уст»: переводов теоретических текстов лидеров французской музыки. В числе первых были изданы труд О. Мессиана «Техника моего музыкального языка» (1993), избранные статьи Булеза, объединённые названием «Ориентиры I» (2004). Информационное пространство постоянно расширялось освещением событий в музыкальных периодических изданиях, материалами интернет-сайтов о концертной жизни, фестивалях и творческих поисках западной музыки, в том числе французской. Важной нишей для знакомства с ней стали публикации бесед с композиторами в журнале «Музыкальная академия» с обсуждением широкого спектра вопросов. Переводы статей и интервью виднейших западных композиторов (в числе которых Э. Варез, О. Мессиа, П. Булез) составили содержание изданной РАМ им. Гнесиных (2009) хрестоматии «Композиторы о современной композиции» [3].

XX века. Очерки. Л.: Музыка, 1983. 231 с.; Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.; Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970). Исследование. Киев: Муз. Украина, 1989. 216 с.; Кривицкая Е.Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.; СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.

4 Самуэль К. Беседы с Оливье Мессианом / пер. с франц. Париж, 1968; Мессиа О. Противодействия / пер. Р. Куницкой // Сов. музыка, 1988, № 12. С. 114–115. Монографии В. Екимовского «Оливье Мессиа. Жизнь и творчество» и К. Мелик-Пашаевой «Творчество О. Мессиа» (обе – 1987); исследование Т. Цареградской «Время и ритм в творчестве Мессиа» (2002), а также глава в упомянутом выше труде Е. Кривицкой. В этих изданиях приведена обширная библиография российских (а также западных) научных публикаций по творчеству Мессиа. Её списки дополняют сведения статьи: Золозова Т. Мессиа во французском музыкознании // Век Мессиа. Сб. статей / Ред.-сост. К.В. Зенкин, Т.С. Кюреган. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 242–261.

5 Петрусёва Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2003. 408 с.; Чухров К. От серии к расширяющейся вселенной. Предисл. // Булез Пьер. Ориентиры I: Избр. статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. 200 с.

3 Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1964. 403 с.; Филенко Г. Французская музыка первой половины



Композиторы «школы Мессиаана»

Несомненно, определяющей фигурой среди композиторов Франции к середине столетия был единодушно признан **Оливье Мессиаан** (1908–1992). Его вклад в перспективы музыки ёмко обобщил П. Булез в статье «Возможности...»: «Этому творцу мы обязаны созданием осознанной теории длительностей, полиритмической техники, ладов интенсивности и атак» [4, с. 49]. По выражению музыкального критика П. Гриффита, Мессиаан – «самый самобытный голос французской музыки со времён Дебюсси» (цит. по: [1, с. 163]), выдающийся композитор, органист, пианист, теоретик и талантливый педагог, воспитавший множество композиторов. В юбилейном издании «Мессиаан. Книга столетия» (Paris, 2008) запечатлены имена многих учеников мэтра разных поколений современной французской музыки⁶. Их творческие искания определили неповторимость облика национальной композиторской школы.

Среди поколения 20-х годов мировым лидером французского авангарда стал **Пьер Булез** (1925–2016) – теоретик, композитор, дирижёр и организатор в Париже большинства центров новой музыки, возглавлявший почти два десятилетия IRCAM (Институт исследования и координации акустики и музыки). К авангардному руслу принадлежали два других представителя этого поколения «школы Мессиаана»: **Пьер Анри** (1927–2017), один из «пионеров» в сфере *конкретной музыки* (“musique concrete”), создатель совместного с П. Шеффером проекта – Симфония для одного исполнителя (1950) и **Франсуа Бейль** (р. 1932) – приверженец *акусматической музыки*, изобретатель «Акусмониума» – оркестра динамиков со светоцветовой проекцией звука. В интервью, опубликованном в «Краткой истории новой музыки» (2015) Х.У. Обристом [6, с. 95–121],

Бейль подробно описал организацию им концертов *«звуковых инсталляций»* – переплетения тембровых линий звука, с учётом дальних, средних, ближних планов, диагональных проекций, изменений звуковых объёмов, раздвигающих (по оценке Бейля) границы нашего восприятия.

Менее известны за пределами Франции другие ученики Мессиаана поколений 20-х–30-х годов, сведения о которых даны в энциклопедическом словаре Л. Акопяна «Музыка XX века» (2010).

Клод Баллиф (1924–2004) – композитор, преподаватель, автор трактата о теории *«метатональности»*, склонный в творчестве к религиозно-философской проблематике (три хоровых «мистических симфонии», 1973, 1984, 1993) и экспериментам с тембрами (цикл “Solfeggietti”, 1961–1999).

Жан Барраке (1928–1973), после пробы разных техник авангарда, сосредоточившийся на *тембро-акустических поисках* веберновского типа в четырёх своих главных партитурах⁷.

Жильбер Ами (р. 1936) – композитор, художественный директор и дирижёр фестиваля современной музыки “Domaine Musical” (1967–1973), руководитель оркестра французского радио (до 1981), преподаватель.

В интервью Е. Барбану (1999 г.) он оценил свой ранний композиторский стиль как «музыку французской традиции с немецким акцентом, <...> что-то среднее между стилем музыки Дебюсси, Берга и Мессиаана» [1, с. 8–9]. С 1960–70-х («Антифонии», «Триада», «Песнь» – для оркестра) стал работать в новых техниках, часто возвращаясь к ранее написанному для тембрового обогащения музыки. Технику последних сочинений Ами характеризует как постсериальную: сохраняя атональную организацию, она отмечена, по его словам, большей простотой всех приёмов [там же, с. 9, 11].

Именно Ж. Ами в одном интервью оценил класс Мессиаана как «лучшее в Европе место для композиторского образования», высказав точку зрения большинства выпускников Парижской консерватории.

6 Педагогической деятельности Мессиаана посвящён ряд русскоязычных публикаций: Жабинский К. Оливье Мессиаан и Пьер Булез. Заметки к проблеме «учитель и ученик» // Музыка в пространстве культуры: Избр. статьи. Вып. 4. Р.на/Дону, 2010. С. 181–198; Дубов М. Мессиаан-учитель // Век Мессиаана. Указ. изд. М., 2011. С. 184–193; Рахматулина Н.А. О педагогической деятельности О. Мессиаана // Общество. Среда. Развитие, 2015, № 4. С. 138–142; Красилова М.В., Санникова Н.В. Класс композиции Оливье Мессиаана (к юбилею мастера) // Вестник музыкальной науки. Новосибирск, 2018, № 3(21). С. 77–84.

7 «... По ту сторону случайности» для женских соло, 4-х инструментальных групп и солирующих рояля и кларнета, 1959; «Песнь после песни» для сопрано, фп, ударных, 1968; «Воссозданное время» для сопрано, хора, инструментального состава, 1968; Концерт для кларнета, виброфона и шести инструментальных трио, 1968.



По признанию почти всех учеников Мессиаана, их педагог всегда с неподдельным интересом и чисто человеческим теплом относился к личности каждого из них, никогда не навязывая своих убеждений.

Студенты поколения 40-х годов разделяли мнение о значимости «школы Мессиаана» в их композиторском образовании, давшей им возможность сочетать полученные базовые теоретические знания с обучением в центрах авангардной техники письма. Так поступили все представители направления *«спектральной музыки»* – **Жерар Гризе** (1946–1998), Тристан Мюрай (р. 1947), **Михаэль Левинас** (р. 1949).

Из поколения 50-х годов в классе Мессиаана учился **Паскаль Дюсапён** (р. 1955). Другие – **Филипп Манури** (р. 1952), **Марк-Андре Дальбавэ** (р. 1962) – специализировались в Парижской консерватории уже у учеников старейшего лидера французской современной музыки.

Объединял всех композиторов «школы Мессиаана» метод «мышления звуками», индивидуально реализованные в их музыке поиски новых, непривычных звукообразов. В технике спектрализма они привели к пониманию, что «музыка заключена внутри ... каждого отдельного тона». По мнению Т. Мюрая (высказанному в беседе с А. Ровенко [3, с. 345–346]), исследование природы звука с помощью компьютерных программ, использование акустических законов «строения звука в качестве основы музыкальной формы» позволяют найти алгоритмы к созданию широкого спектра необычных звучаний. Процесс композиторской работы с ними – путём трансформации или взаимодействия параметров с последующей оркестровкой – Т. Мюрай раскрыл в другом интервью (интервьюер Дж. Андерсон, янв. 1999 г.) на примере ряда своих сочинений [4, с. 139–141].

Признание *стратегии тембродинамического и спектрально-компьютерного поиска* отличительным свойством эволюции национальной композиторской школы подтверждается мнениями её ведущих композиторов, изложенными в статьях и интервью, составивших содержание учебного пособия «Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции», изданного в 2020 г. МГК им. П.И. Чайковского [4]. Принимая неповторимые облики и в опоре на разные – интуитивные и научно-формализованные – подходы, открытие широкой шкалы новых звучаний остаётся

устойчивым «знаком» мышления французского композиторского профессионализма – от новаций Дебюсси и Вареза к экспериментам поколения постспектралистов (Рафаэль Сендо, р. 1975, Франк Бедросян, р. 1974, Ян Робен). Мнение ведущих творцов в сфере композиции ёмко выразил автор вступительной статьи – музыковед и композитор, профессор Парижской национальной консерватории Пьер Альбер Кастане – заметив, что «сочинение тембра» – ключевой параметр в поисках современной западной музыки – сделало Францию во второй половине XX века «своеобразным полем для научных изысканий» [4, с. 27–28]. Тенденции «сонификации» и «гибридизации», т. е. озвучивание математических формул в качестве параметров композиции и смешение техник звукового синтеза и инструментального письма – главные пути этих устремлений [4, с. 22]. Организация же набора созданных тембродинамических, по мнению идеолога спектрализма Юга Дюфура [4, с. 74], осуществляется в опоре на специализацию, т. е. их пространственно-временной переход, продуманный с учётом научных знаний об этих категориях и психоакустических законах восприятия происходящих в пространственно-временной сфере событий. Художественно-эстетические цели компьютерного моделирования музыки понимаются автором статьи «Тембр и пространство» как проникновение с помощью научных технологий в мир игры человеческого воображения, улавливания градаций пограничных состояний [4, с. 73]. «...Музыка нашего поколения, – подчёркивает Ю. Дюфур, – не фигуративное искусство». «Тембр становится объектом композиции». Он даёт «возможность музыке <...> передавать специфику звука – биения, эффекты расщепления, <...> насыщенность, фильтрацию, <...> реверберацию, которые от природы незаметны <...> эффект свечения, <...> яркости спектральной энергии», «колебания пространства», «изменения его текстуры» [там же, с. 78–79]. В этом подходе спектралисты, по мнению Дюфура, оказываются близки художникам-импрессионистам.

Чрезвычайно важно осознавать (подчёркивает во введении к этому изданию В. Тарнопольский [4, с. 14]), что в поисках союза композиторской интуиции с наукой и электроникой новейшая французская музыка остаётся верной двуединству рационально-математической и «естественно-



природной» основ, составляющих самобытность её культуры.

Современные французские композиторы группы «независимых»

После Второй мировой войны во Франции продолжают работать композиторы, чей стиль сложился в межвоенный период в русле модернизма (А. Сеге, 1901–1989, А. Жоливе, 1905–1974, М. Ландовски, 1915–1999). Благодаря их творчеству продлилась жизнь жанров драматического (в произведениях военной тематики) и программно-жанрового симфонизма (пейзажно-ландшафтные зарисовки в опоре на фольклорный материал), сферы музыкального театра (см.: [5, с. 32–45]).

В кругу композиторов-модернистов, по складу творческого мышления занимавших особую «нишу» во французской музыке второй половины XX века, выделяется **Анри Дютийё** (1916–2013). Он признан крупнейшим национальным композитором и был награждён многими международными премиями. «...Романтик, говорящий языком XX века», – такова оценка стиля А. Дютийё современниками. Его долгая творческая жизнь отмечена влиянием главных стилевых тенденций французского композиторского профессионализма: тембругармонических новаций импрессионизма, контрапунктического письма Schola cantorum (преподавал с 1963-го), жанровой характеристики мюзик-холльного творчества, психологизма в решении военной темы.

Сторонник прочных связей с основами национальной композиторской школы и академическими жанрами⁸, Дютийё отстаивал необходимость *«интеграции новизны и традиции»* (по выражению французского музыковеда и критика А. Голеа). Эта позиция, ощутимо проступившая в лучших произведениях⁹ композитора второй половины

столетия, предполагает (по мнению Дютийё, дано по: [5, с. 193]) совершенствование техники метаморфоз исходного лейткомплекса мелодическими, ритмическими, тембровыми средствами.

В многочисленных интервью А. Дютийё часто размышляет о природе французского художественного мышления, богатстве разноплановых интересов представителей композиторской школы, упоминает о самобытных фигурах, чьё творчество незаслуженно обойдено вниманием. Так, в одной из своих бесед в 1994 году он заметил, что среди композиторов его поколения недооценённым остаётся Морис О(х)ана [1, с. 86].

Испано-андалусийские родовые корни **М. О(х)ана** (Ohana, 1913–1992), укоренённость в культуре средиземноморского региона (учёба в Барселоне, 1927–1931, обучение в Schola cantorum, 1937–1940, класс Ж.-И. Даниэль-Лесюра, позже в Риме, 1944–1946, в Академии Санта-Чечилия, класс А. Казеллы) определили стилевые устремления *к ориентализму и неоархаике*, с особым влиянием микрохроматики стиля канте хондо, интересом к старинному инструментализму и доклассическому письму¹⁰. «Экзотизм» музыки М. О(х)ана самобытно преломляет опыт ладогармонического мышления Дебюсси, неофольклорной стилистики Фальи и Стравинского, данных в облике синкретических ритуальных композиций.

А. Дютийё в упомянутом интервью приводит мнение французского писателя Андре Жида, согласно которому художник может обновить искусство своей страны, только привнеся в него «инокультурный фермент», «... именно смесь <...> даёт искусству <...> силу» [1, с. 87]. Творчество О(х)ана вливается в свойственную Франции тенденцию межкультурного синтеза, внося в неё оригинальный «акцент».

Ещё одной фигурой, достаточно обособленно существующей в музыкально-творческой среде Франции, стоит признать **Жан-Клода Элуа** (р. 1938). Он получил образование в Парижской консерватор-

8 Репертуарную жизнь обрёл созданный по заказу хореографа Р. Пети сказочный балет «Волк», 1953; Симфония № 2 «Двойник», 1959 (памяти Н. и С. Кусевицких для оркестра и ансамбля 12-ти музыкантов).

9 «Метаболы» для оркестра (1965), Виолончельный концерт, с программным названием «...целый мир вдали» (1970), Скрипичный концерт «Древо сновидений» (1985), оркестровая композиция «Звёздная ночь» (2 ред. – 1990). Их анализ дан в монографиях Р. Куницкой [5, с. 173–197], Т. Золозовой [2, с. 98–162].

10 Эти пристрастия отражены в программных замыслах и синтетических формах сочинений М. О(х)ана – «Песнопения» на основе монодий Альфонсо X-го (XIII век) с текстами испанских поэтов XV–XVI вв. для хора, солистов, фортепиано и ударных (1954); «Гробница Клода Дебюсси» для сопрано, фортепиано, цитры, камерного оркестра (1962); «Гробница Луизы Лабей» для хора а cappella (1990).



рии и совершенствовался у Д. Мийо, К. Штокхаузена, П. Булеза, на Дармштадских летних курсах. Соприкосновение с техниками авангарда в середине XX века стало важным опытом расширения арсенала его композиторского мышления. Поиск пути к своему стилю привёл Элуа к *«этноцентризму»*. Его пристрастие к внеевропейским культурам, учениям восточных стран и религиозно-церемониальным формам их бытования отличает транскультурный подход. В поле внимания композитора – индийские раги, буддийские молитвенные песнопения, музыка гагаку японских церемониалов, индонезийский гамелан. Формой их показа становится *«воображаемый ритуал»* (определение Элуа): многочасовые композиции для смешанных составов инструментов с добавлением ритуально-экзотического пения на древних языках¹¹ и музицирования ударных, магнитофонных записей электроакустических звучаний и медиа-световых инсталляций.

Размышления французских композиторов о стратегиях развития национальной школы в современной ситуации

После Второй мировой войны Франция стала одним из европейских центров музыкального авангарда, техническая «революция» затронула многих представителей этой композиторской школы.

Трудно не признать огромную роль П. Булеза, прежде всего, общественного деятеля и дирижёра, в решении проблем обновления ресурсов современной музыки, её институализации, налаживания контактов со слушателями. В интервью он отмечает, что авангард важен «для привнесения в музыку нового мира экспрессии» (см: [1, с. 34]), превращения искусства в область творческого риска, изобретательности, свободного обращения с правилами композиции, но, не обрекая его, на состояние хаоса [там же, с. 36]. Радикальные новации, по мнению композитора, противостоят творческой апатии,

выражаемой в эклектике письма. Размышляя о проблемах современной музыки, П. Булез решительно отклоняет упреки в её излишнем интеллектуализме и формализации. В статье «Возможности...» (1952) он утверждает, что «техника укрепляет силу воображения», «формальные средства являются трамплином, дающим воображению право распоряжаться техникой» [4, с. 53], провозглашение свободы во имя выразительности часто ведёт к схематизму и предсказуемости произведения¹².

Обсуждая новые техники композиции, главной из которых сегодня признаётся «моделирование тембра» – конструирование с помощью компьютерных возможностей непривычных звуковых спектров – французские композиторы всегда держат в центре внимания проблему *преодоления сложности восприятия новой музыки*.

Ж. Гризе в статье «Tempus ex machina: размышления композитора о музыкальном времени» (1989 г.) связывает её причины с феноменом «неожиданного акустического шока» и непредсказуемости периодичностей – сжатия и расширения музыкального времени [4, с. 99]. Композитор акцентирует мысль, что «структура, какой бы ни была её сложность, должна завершаться обретением способности к восприятию идеи» [там же, с. 98]. Для этого следует в процессе сочинения учитывать особенности когнитивной памяти слушателя, создавая условия для узнавания, сравнения, установления иерархии [там же, с. 111]. Сходные мысли о «необходимости прояснить образы звуков <...>, чтобы разные <...> шкалы можно было воспринять и почувствовать», пронизывают статью Кайи Саари-ахо «Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур» (1987 г.) [там же, с. 243].

Ещё одной важной проблемой является *национальная идентификация в современной музыке*. В композициях сторонников авангардных техник «национальная интонация» обычно опосредована, музыка приобретает общеевропейский характер звучания. П. Булез в интервью (1998 г.) отметил, что более важным считает в искусстве международное

11 В пении использован язык санскрита («Anahata» / «Изначальная вибрация», 1984–86), японская и древнегреческая поэзия («Liberation» в 2-х частях, 1989), тексты Упанишад («Erkos» / «Песнь», 1990). Магический фонизм и мистическую таинственность композициям Элуа придают электронно-акустические звучания, для создания которых он работал в студиях Кёльна, Токийского радио и ряда других стран.

12 Даже профессиональный анализ музыки не должен, по мнению П. Булеза, высказанному в статье «Вопрос наследия» (1980) [3, с. 145], иметь целью эмпирическое описание лексикона, но устремляться к смыслу композиторской организации, гештальту формы.



сообщество единомышленников, «национальные границы после взрыва национализма во время войны» он признает как «нечто архаическое» [1, с. 34].

Позицию приоритета «наднационального» в композиторском мышлении занимают немногие. Композитором-оппозиционером французской музыки был (судя по сведениям Л. Акопяна) Ж. Барраке, в творчестве которого скорее ощутимы влияния бетховенской контрастности, веберновского внимания к детализации фактуры, в целом, интеллектуализма немецкой культуры. Вместе с тем фундаментальные основы национального менталитета в современной французской музыке сохраняются. Всегда открытая к диалогу культур, она поддерживает свойственный её культурной традиции интерес к ориентализму и «этноцентризму». Он ощутим в творчестве О. Мессиана, А. Жоливе, М. О(х)ана, Ж.-К. Элуа, формирующих индивидуальный стиль в опоре на модели внеевропейских культур, синтез принципов разных этнических форм ритуальной традиции. Однако уже зрелые образцы т. н. ориентального симфонизма середины XX века («Турангалила», «Хронохромия», «Семь хокку» О. Мессиана, афро-азиатские модели в симфониях А. Жоливе) свидетельствуют скорее о проникновении французских композиторов в *механизмы инонационального формообразования*, нежели о стилизации музыкального материала.

Композиторы ориентального русла более поздних поколений – М. О(х)ана, Ж.-К. Элуа – работают с *моделями ритуальных действий* разных регионов мира, реконструируя их закономерности в виде целостной системы взаимосвязанных средств выражения, обнаруживая тем самым свойственное французской музыке тяготение к синтетическим видам творчества.

Большая часть французских композиторов «умеренной позиции» чувствует в музыкальном языке своих сочинений «привкус» (выражение Ж. Ами) национальной традиции. Позиция композито-

ров – наследников почвенных форм национальной традиции – чётко выражена А. Дютийё, признающего, что авангард середины XX века даёт стимул, инициирует работу воображения, «как и театр авангарда, хороший образец абстрактной живописи или дерзкий проект современной архитектуры» (цит. по: [5, с. 183]). Однако, замечает он, «большой опасностью было бы пытаться установить раз и навсегда границы <...> современного языка». «...Королевством Искусства, – считает А. Дютийё, – должна править чрезвычайная свобода» [там же, с. 184].

Лидеры авангардного русла французской музыки – поколение спектралистов и постспектралистов – готовы признать идею свободы творчества и важную роль культурной обусловленности в способах восприятия реальности. Необходимость их учитывать звучит во всех рассуждениях о музыке ближайшего будущего. Лишь П. Булез радикально провозглашает, что бесполезно надеяться на соответствие художника времени при использовании им традиционных техник и материала. Только «новый материал», по его мнению, меняет мышление.

Позиция других композиторов содержит призыв к разумному компромиссу. Завершая свою статью, К. Саариахо пишет: «... как Вселенная Ньютона находится внутри Вселенной Эйнштейна, современная музыка может содержать в себе, в добавление к другим элементам, всё знание нашей цивилизации и всё то, что мы узнали об иных цивилизациях. Наше знание не перестаёт расти, как в области микрокосма, так и в области макрокосма. Такое знание непрерывно меняет наш способ мыслить, чувствовать и передавать опыт» [4, с. 244]. Поэтому «в век, когда человек исследует космос, не следует ли <...> искать абсолютно новые законы формы, такие, которые отражали бы наше время?» [там же]. «Искусство должно открывать, – добавляет Ф. Бедроян, – способы передачи новых ощущений человека в изменяющемся мире» [там же, с. 246].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Барбан Е. Контакты: Собрание интервью. СПб.: Композитор, 2006. 472 с.
- 2/ Золозова Т. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970): Исследование. Киев: Муз. Україна, 1989. 216 с.
- 3/ Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.В. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 356 с.
- 4/ Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции. Учебное пособие / отв. ред. М.С. Высоцкая. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2020. 264 с.
- 5/ Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.
- 6/ Обрист Х.У. Краткая история новой музыки. М.: Издательство «Ад Маргинем Пресс», 2015. 279 с.

REFERENCES

- 1/ Barban, E. (2006), Kontakty: Sbranie interv'ju [Contacts: Interview Meeting], Kompozitor, Saint-Petersburg, 472 p. (in Russ.)
- 2/ Zolozova, T. (1989), Instrumental'naja muzyka poslevoennoj Francii (1945–1970): Issledovanie [Instrumental music of post-war France (1945–1970): A Study], Muzichna Ukraïna, Kyiv, 216 p. (in Russ.)
- 3/ (2009), Kompozitory o sovremennoj kompozicii [Composers about modern composition], NIC "Moskovskaja konservatorija", Moscow, 356 p. (in Russ.)
- 4/ (2020), Kompozitory sovremennoj Francii o muzyke i muzykal'noj kompozicii [Composers of modern France about music and musical composition], NIC "Moskovskaja konservatorija", Moscow, 264 p. (in Russ.)
- 5/ Kunickaja, R. (1990), Francuzskie kompozitory XX veka [French composers of the XX century], Sovetskij kompozitor, Moscow, 208 p. (in Russ.)
- 6/ Obrist, H.U. (2015), Kratkaja istorija novoj muzyki [A brief history of new music], Ad Marginem Press, Moscow, 279 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ерёменко Галина Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
E-mail: erema49@mai.ru

Author information

Galina A. Eremenko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of History of Music, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: erema49@mail.ru