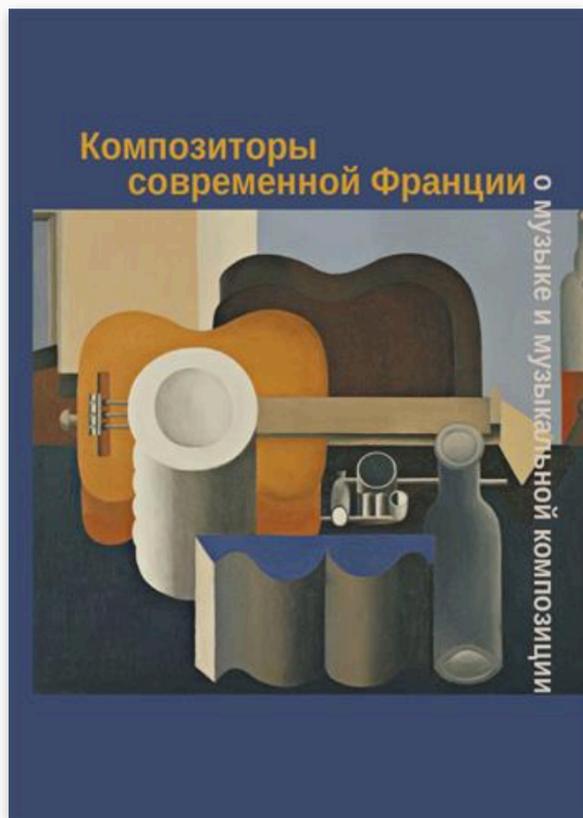


# Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции



**Рецензент:** Г. В. Григорьева, доктор искусствоведения, профессор;  
И. И. Сниткова, кандидат искусствоведения, профессор; Ю. В.  
Воронцов, профессор; С. Г. Мураталиева, кандидат  
искусствоведения, доцент

**Издательство:** Научно-издательский центр "Московская  
консерватория", 2020

**Тираж:** 300 экз.

**К-во страниц:** 264

**ISBN:** 978-5-89598-389-8 (в пер.)

## **Пятая республика и музыкальный авангард.**

*Предисловие к сборнику статей*

### **Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции.**

Во второй половине XX века французская культура пережила новый взлет, оказавшийся одним из самых ярких даже в контексте всей богатейшей культурной истории этой страны. Французская философия стала одной из самых влиятельных в мире, французская литература и искусство, с их различными конкурирующими направлениями, пережили мощный расцвет, а гуманитарные науки по-существу вывели исследования в этой области на качественно новый уровень, заложив “французский фундамент” в основу радикально перестроенного здания современных наук о человеке.

Столь мощное развитие всей гуманитарной сферы явилось, конечно, в большой степени результатом традиционного для Франции особого внимания к вопросам культуры, которая всегда рассматривалась в этой стране в качестве одного из главных национальных приоритетов. Специфической особенностью культурной политики Франции, отличающей ее от других европейских стран, на протяжении всей истории Нового времени являлась высокая централизация. Французская государственная политика всегда стремилась объединить страну вокруг вырабатывающихся в центре определенных культурных норм.

Если обратиться к истории, то еще знаменитая *Académie française*, учрежденная кардиналом Ришелье в 1635 г., была призвана способствовать

выработке единого для всей страны стандарта французского языка, а заодно и предусмотреть контроль за всей литературой своего времени. Начавшись с централизации управления нематериальной частью культуры, эта политика к концу XVII века привела Францию к тотальному контролю над всей ее материальной сферой - под королевский контроль перешло все промышленное производство предметов роскоши – от изготовления тканей и фарфора – до мебели и архитектуры. Нормы этикета и моды тоже вырабатывались исключительно в столице, в пространстве королевского двора и уже оттуда транслировались на всю страну, а позже – и на всю Европу.

Великая французская революция, последовавшая в последнее десятилетие XVIII века, кардинально изменила всю политическую систему страны, но только не установку на дальнейшую централизацию. Характерно, что именно наиболее радикальные революционеры – якобинцы – отстаивали идею централизации с особой агрессивностью. Не менее значимой эта тема оставалась и в сложную эпоху Третьей республики (1870-1940), когда в борьбе против регионализма во французском обществе вырабатывалось единое понимание национальной идентичности, единое представление об общегосударственных институтах и формировалась единая антиклерикальная система образования, позволившие, как показал в своем классическом исследовании Юджин Вебер\*, превратить Францию из страны крестьян в страну французов. Пожалуй, лишь только один короткий период французской истории был ознаменован опорой на чисто региональные, “народные” культурные ценности – это было время позорного коллаборационистского режима Виши (1940-1944), заменившего девиз Французской республики «Свобода, Равенство, Братство» на внешне респектабельный, но по-существу глубоко консервативный «Труд, Семья, Отечество», созвучный лозунгам германского фашизма.

---

\* Eugen Weber. Peasants into Frenchmen. The Modernization of Rural France 1870-1914. Stanford University Press, Stanford, California, 1976

В области музыки политика послевоенной Франции началась с централизованной ревизии существующих проблем в концертной жизни и образовании. К тому времени во Франции работали такие выдающиеся композиторы, как Оливье Мессиан, Анри Дютийе, в Париже существовало Концертное общество, проводились концерты *Orchestre National de la Radio diffusion Française*, существовало сразу несколько консерваторий, а известная своим консерватизмом Парижская опера, если и не могла похвастаться большими достижениями в области оперных постановок, зато заслуженно гордилась своим балетом, которому его многолетний руководитель, русский эмигрант Сергей Лифарь, вернул былую славу. Однако при этом вся организация культурной жизни была очень хаотичной и главное – она была практически полностью сосредоточена в одном лишь Париже. По инициативе президента Шарля де Голля министром культуры Андре Мальро был создан целый ряд различных комиссий, пытавшихся централизованными методами дать толчок интенсивному развитию музыкальной культуры в столице и оживить музыкальную жизнь периферии. В макромасштабе многое удалось сделать – в 1967 на базе Оркестра концертного общества при Парижской консерватории был создан самостоятельный *Orchestre de Paris*, который должен был стать эталоном для всей Франции. Комиссия по делам искусств и литературы способствовала открытию музыкальных учебных заведений практически во всех крупных городах Франции. Правительство последовательно развивало сеть различных фестивалей, причем не только в столице, но и в регионах страны, планируя их чаще всего на период летних отпусков. Первый директор Комиссии, композитор Марсель Ландовский, справедливо отмечал, что подобных административных институций, занимавшихся исключительно вопросами музыки, не было во Франции со времен Люлли.

Но, как это всегда происходит при излишне централизованной системе управления, все личные инициативы, побуждения самих композиторов и

самостоятельных «низовых» творческих звеньев государством по-существу высокомерно игнорировались. Такая ситуация продолжалась вплоть до конца 60-х, когда, пожиная плоды студенческой революции 1968 года, высшим государственным чиновникам стало очевидно, что без кардинальных реформ в этой области не обойтись.

Оставим в стороне большую тему протестной молодежной культуры, а также пласт популярной классики, и кратко рассмотрим то, что происходило в области так называемого *музыкального авангарда*.

К концу 60-х во Франции существовали два небольших, но важных Центра современной музыки, и сразу важно отметить, что они оба были связаны с идеями новых технологий. Первый центр – это созданная Пьером Шеффером в 1958 при Radiodiffusion Française *Группа Музыкальных Исследований (Groupede Recherches Musicales [GRM])*, развивавшая идеи конкретной музыки, опробованные еще в 40-х годах. Вторым центром стал созданный Янисом Ксенакисом в 1966 г. *Центр изучения математики и автоматизации в музыке (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales [CEMAMu])*, ставивший своей задачей соединить музыку, и шире – все искусства и эстетику, с точными науками и компьютерным программированием. Примечательно, что оба этих Центра занимались различными формами интеграции “передовой” музыки и передовой науки того времени. Здесь необходимо вспомнить, что еще в 30-е годы Эдгар Варез мечтал об объединении композиторов и разработчиков только зарождавшейся тогда электроники. Вообще же здесь сразу очень важно отметить, что в новейшее время во Франции сложилось такое понимание самого явления музыкального творчества, которое обязательно включает в себя и научно-исследовательскую составляющую – *recherche*. Кстати, сам термин *recherche musicale* ввел в свое время Пьер Шеффер.

Разумеется, новая музыка Франции того времени развивалась в большой степени не в подобных Центрах, а в рамках традиционных институтов – немногочисленных в то время фестивалей, оркестровых и театральных концертах, в стенах консерваторий. К примеру, Оливье Мессиан, обучение в классе которого прошли едва ли не все французские композиторы следующих поколений, преподавал в консерватории, а его новаторские сочинения – такие, как *Турангалила-симфония*, *Хронохромия*, *Цвета града небесного града* и др. исполнялись в «классических» концертных залах. Более традиционный Анри Дютыйе, предпринявший в начале 60-х попытку серьезного обновления музыкального языка (например, в своих *Métaboles*), работал на Radio France, затем преподавал в различных консерваториях. Тем не менее, молодое поколение музыкантов рассматривало их творчество как относительно «традиционное», а все свои взоры направляло в сторону экспериментальных идей и экспериментальных площадок.

Наиболее влиятельными в сфере новой музыки во Франции 50-х — 60-х годов были, однако, отнюдь не указанные творческо-исследовательские Центры Шеффера и Ксенакиса, а основанное Булезом при финансовой поддержке частных лиц концертное общество *Domaine musical*. Булез, без сомнения, – ключевая фигура французской музыки середины XX века. После учебы в Парижской консерватории в классе Оливье Мессина и прохождения строгой додекафонной школы у ученика Шенберга Рене Лейбовица, 25-летний Булез становится первопроходцем европейского авангарда. Развивая идеи модальной многопараметровости Мессиана (в частности, его пьесы *Лад длительностей и интенсивностей*, 1949) и продолжая последовательно разрабатывать серийные принципы Веберна, Булез уже в своих сочинениях 1951 года – *Structure Ia* и *Polyphonie X* – выстраивает чисто сериальные композиции, подчиняя единому принципу все параметры музыкального языка. В 50-е годы едва ли не каждое новое сочинение Булеза становится знаковым для развития всего европейского

авангарда. Так, кантата *Молоток без мастера* (1955) обозначила новый этап в развитии сериальной техники, когда скованность педантичной механистичностью ротаций разнопараметровых матриц уступила место виртуозной комбинаторике и новым, более свободным принципам выведения производных звуковых комплексов. Эти поиски новой свободы привели к контролируемой алеаторике *Третьей сонаты* для фортепиано (1957) и к рафинированной спонтанности *Импровизаций по Малларме* (1957-1962).

Основанное Булезом частное концертное общество *Domaine musical* просуществовало около 20 лет – с 1953 по 1973 гг. Количество концертов, сыгранных в рамках этого проекта, было невелико – от 4-х до 6-ти в каждом сезоне. Новаторским был сам подход Булеза к формированию программ. Они строились таким образом, чтобы подчеркнуть новаторский характер произведений композиторов разных эпох – от Машо, Дюфаи и Джезуальдо до Вареза, Мессиана и композиторов нововенской школы. И, конечно, особую роль в программах играли новейшие сочинения таких композиторов, как Штокхаузен, Пуссер и Берио. Булез руководил *Domaine musical* до 1967 года, когда в знак протеста против консервативной, как он считал, политики министра культуры Мальро покинул страну, передав эстафету руководства Жильберу Ами (Gilbert Amy).

На самом деле, и культурную политику Мальро, и культурную политику следующих министров и президентов Франции, независимо от того, каких политических взглядов они придерживались – правых или левых, — вряд ли можно назвать консервативной. Специфической чертой культурной политики современной Франции является как раз тот факт, что и «правые», и «левые» политики стремятся в первую очередь поддержать наиболее новаторские крупные проекты. Так, в середине 60-х на волне нарастающих в обществе левых настроений специальная Комиссия по реорганизации Национальной Оперы при консервативно-правом правительстве заказала двум радикалам - Пьеру Булезу и Морису Бежару проект реформы

знаменитого театра. И вот два выдающихся художника-авангардиста составляют радикальный план по реорганизации этого старейшего и действительно весьма консервативного оперного дома. Воплощение этого плана должно было сыграть революционную роль не только в развитии данного конкретного театра, но и в развитии самого института европейской оперы.

Булез и Бежар пришли к выводу, что оперный театр, как институция, в ее тогдашнем виде в принципе совершенно нереформируем. В своем знаменитом интервью немецкому журналу *Spiegel* Булез вообще призвал «взорвать оперные театры». Для того, чтобы только начать какую-либо модернизацию в оперном театре, по мнению реформаторов, было необходимо, прежде всего, полностью расчистить «авгиевы конюшни» его давно омертвевших оперных традиций. За время этого своеобразного «оперного карантина» планировалось проводить лишь оркестровые и камерные концерты и в течение нескольких лет подготовить принципиально новые оперные работы современных композиторов на основе нового понимания музыкального театра. Реализация этого отнюдь не бесспорного плана, несомненно, могла бы коренным образом повлиять на развитие не только Национальной Оперы, но и, вероятно, способствовала бы реформированию всей европейской оперной сцены. Но этому амбициозному проекту, не суждено было сбыться. Причиной тому стало отнюдь не сопротивление консерваторов, а нечто полностью противоположное – как это уже бывало во французской истории, радикальная институциональная реформа оказалась, в конце концов, смыта еще более радикальным движением «новых левых», которое во Франции приняло особо экстремальные формы.

Потерпев неудачу с реформированием оперного театра, буквально через пару лет Булез, уже хорошо известный в мире не только как один из ведущих композиторов-авангардистов, но, в первую очередь, как замечательный дирижер, взял реванш в новом, гораздо более масштабном

культурном проекте. В начале 70-х к Булезу обратился недавно избранный президент Жорж Помпиду – политик, которому удалось остановить нарастающее восстание “новых левых” и в критической ситуации найти компромисс между свободными студентами и государственными чиновниками, между революцией и капиталом. Он предложил Булезу создать и возглавить новый Центр музыкальных и научных исследований, который поднял бы роль музыки в жизни общества на новую высоту. Несмотря на уже существующие и активно действующие небольшие научно-творческие Центры подобного рода, новый президент, продолжая линию де Голля, стремился создать такие новые масштабные институции, которые бы вернули послевоенной Франции ее былое международное величие и особое положение в мире. Одним из главных инструментов для достижения этой цели глубокий знаток и почитатель искусства Помпиду видел интенсивную модернизацию сферы культуры.

Результатом этого своеобразного «госзаказа» стало возникновение легендарного *Института исследования и координации акустики и музыки* (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* [IRCAM]), расположившегося в новом многопрофильном культурном Центре, объединяющем различные искусства. Впоследствии этот Центр получил имя Жоржа Помпиду. Главной целью IRCAM’а, в соответствии с трендом времени, было заявлено объединение музыкального творчества, науки и новейших технологий. Очень скоро IRCAM превратился в ведущий мировой центр электроакустических и мультимедиаальных исследований с широким спектром тем – от разработки новых компьютерных программ и определения особенностей акустики – до изучения специфики человеческого восприятия звука (психоакустики) и формирования новой эстетики. Мощная поддержка IRCAM’а со стороны государства позволила привлечь к работе лучших специалистов со всего мира и определила грандиозный успех этого проекта. Сама модель инфраструктуры IRCAM’а, практически вся его технология и частично даже техническое руководство

были заимствованы французским Центром у Стэнфордского университета (США), безусловного мирового лидера того времени в области электроники. В сотрудничестве с американскими инженерами были разработаны не только новые компьютерные программы, но и новые направления исследований, новые принципы взаимодействия музыкантов с электроникой.

На деятельности IRCAM'a необходимо остановиться подробнее, поскольку она связана отнюдь не только с развитием электронной музыки. Исследования этого Центра оказали огромное влияние на развитие музыки самого разного рода, музыки разных стилей и форматов. Разработки IRCAM'a способствовали возникновению совершенно новых направлений в музыкальном искусстве. Эти исследования сформировали новое понимание самого феномена звука. В то же время некоторые специфические обстоятельства, сопутствующие становлению нового Центра, а также определенные личностные качества самого Булеза с самого начала способствовали возникновению противоречия между свободным саморазвитием технологий и субъективными композиторскими вкусами директора. Эти противоречия, заложенные уже в самом начале формирования IRCAM'a, в определенной степени объясняют некоторые особенности дальнейшего развития французской музыки вплоть до наших дней.

Сегодня все заслуги в разработке концепции и направления исследований IRCAM'a официальная историография института приписывает исключительно творческому гению Булеза. Выдающаяся роль Булеза – не только как композитора, но и как масштабнейшего реформатора всей музыкальной инфраструктуры Франции, несомненна. Реальная ситуация с приоритетами в области электроакустических исследований и, шире, – с конкуренцией различных композиторских и научно-исследовательских

музыкальных направлений складывалась значительно сложнее и противоречивее. IRCAM возник не на пустом месте, почва для его возникновения во Франции, как ни в какой другой стране, была очень хорошо подготовлена деятельностью Вареза, Ксенакиса и особенно Шеффера, чьи сочинения в жанре *конкретной музыки* периодически транслировалась радиостанцией, при которой работала его группа GRM. Эти передачи постепенно «приучали» не только профессионалов, но в какой-то степени и широкую публику к совершенно новому пониманию самого понятия музыкального материала, который мог включать в себя не только звуки музыкальных инструментов, но и различные звуки повседневной жизни, в том числе, и звуки электронных приборов. Так, во Франции исторически первой «новой технологической музыкой» стала именно шефферовская *конкретная музыка*, а электронная музыка появилась сначала как одна из ее ветвей и лишь потом получила самостоятельный статус. Не менее важными были опыты с электроникой Вареза и Ксенакиса. Здесь достаточно вспомнить хотя бы их совместное произведение *Электронная поэма (1958)*, которая стала своего рода «звуковой архитектурой» павильона Philips на Всемирной выставке в Брюсселе и которую прослушали во время посещения выставки около полутора миллиона человек.

Демонстративный государственный приоритет в поддержке только лишь IRCAM по сравнению с другими уже активно работающими Центрами – привел к тому, к чему всегда приводит тотальная государственная монополия на культуру - фаворитизм одних оборачивается потерями для других. Уже упомянутые два Центра – GRM и СЕМАМу, в чьих стенах было сформировано само понятие электронной музыки и были созданы первые сочинения с применением электроники, где были воспитаны первые национальные инженерные кадры, – оказались на периферии.

Существует полуапокрифическое предание о том, что согласно первоначальному плану, IRCAM должен был возглавляться своеобразным триумvirатом – помимо Булеза руководить новым Центром были приглашены также Ксенакис и Шеффер. Однако оба композитора отказались как от сотрудничества с Булезом, так и от взаимного партнерства. Об этом, в частности, вспоминал в своих поздних интервью Франсуа Бейль\* (François Bayle), один из пионеров конкретной и электронной музыки, об этом же говорил в своих интервью и Ксенакис\*\*. Эстетические устремления всех трех композиторов были слишком различны, их видения путей развития электроники не имели между собой ничего общего, а лидерские качества каждого не позволяли находить общий язык.

Здесь нужно признать, что из всех трех кандидатов на руководство IRCAM'ом, Булез имел несравненно меньше опыта работы с технологиями и, казалось, даже чисто эстетически меньше всех соприкасался с электроникой. Шеффер, например, к тому времени уже почитался в качестве одного из отцов экспериментальной и электронной музыки, он был создателем собственной активно функционирующей студии и родоначальником нового направления – *musique concrète*. Ксенакис уже в 60-е годы был всемирно известен как автор сенсационно-новаторских сочинений - *Metastaseis*, *Pithoprakta*, *Achorripsis*, как первый композитор, применивший сложнейшие математические модели в музыке (такие как стохастика, теория множеств, теория игр) и при этом создавший яркие, эмоционально открытые произведения, захватывающие даже широкого слушателя. При этом он успешно руководил созданным им исследовательско-творческим центром и, будучи представителем следующего после Шеффера поколения, находился на параболе творческого роста.

---

\* François Bayle. Interview with Reinhold Friedl. Paris, April 1, 2015 (Архив Райнхольда Фридля)

\*\* Yannis Xenakis / Bálint András Varga. Conversation with Yannis Xenakis. London: Faber and Faber 1996, p.122

Булез же, будучи выдающимся пионером сериализма, к моменту основания IRCAM'a не имел особого опыта работы с новыми технологиями; к тому моменту им было написано всего лишь два электронных сочинения и те – полтора десятилетия назад. Первое из них – *Deux Etudes* (1951) для магнитной пленки – создавалось как раз в Студии GRM Шеффера. Но разочаровавшись в своем сочинении и в самом направлении исследований, Булез до конца жизни не упускал случая едко критиковать Шеффера и саму идею конкретной музыки за эмпиризм, отсутствие теории и, как следствие, – отсутствие критериев. Здесь сразу необходимо заметить, что Шеффер был как раз одним из крупных теоретиков новой музыки\*. Просто разрабатываемая им тема – звуковые объекты, их типология и морфология – находилась вне поля зрения «классического» авангардиста Булеза, который и в своих произведениях, и в теории последовательно развивал идеи постсерийной звуковой комбинаторики в рамках классической хроматической звуковысотной шкалы.

Второе электронное сочинение, написанное Булезом до эпохи IRCAM'a – *Poésie pour pouvoir* (1958) для трех оркестровых групп и пленки – обнаруживает следы влияния другого кандидата на руководство IRCAM'ом – Ксенакиса. Об этом говорит, например, использование «ксенакисовских» *glissandi* и других видов недискретного материала, за что Булез как раз Ксенакиса критиковал. Любопытно, что булезовская *Poésie* написана по заказу того же фестиваля в Донауэшингене, в рамках которого за три года до этого с сенсационным успехом прошла премьера *Metastaseis* Ксенакиса. Именно в этой пьесе Ксенакис впервые широко применил те самые *glissandi*, которые сразу стали его «фирменным знаком». Булез же обе свои ранние электронные работы сразу признал неудачными и больше никогда их не исполнял.

---

\* См. напр, Pierre Schaeffer. *Traité des objets musicaux*. Paris, France: Le Seuil, 1966.

Возможно, именно с того времени Булез испытывал неприязнь к самому формату сочинений с пленкой. И как композитор, преодолевший оковы строгой механической серийности, и как дирижер, придающий большое внимание вопросам агогики и фразировки, он не хотел подчинять сочинение и исполнение музыки раз и навсегда «законсервированной» записи. С самого начала своей работы в IRCAM'е Булез поставил целью уход от формата сочинений с пленкой и сфокусировал внимание своего коллектива на разработке новой технологии электронной трансформации звука в реальном времени. Это была, несомненно, идея будущего и в этом же направлении работали также GRM и CEMAMu.

Нужно сказать, что опыты по трансформации электронного звука в реальном времени проводились с момента возникновения первых электронных инструментов. Во Франции одним из первых примеров работы с трансформацией предварительно записанного звука стали публичные концерты конкретной музыки Пьера Шеффера, проводившиеся с 1951. Но сейчас речь шла не просто об очередном способе трансформации и не просто о еще одном технологическом изобретении, а, казалось, о начале новой музыкальной эпохи и формировании совершенно нового формата музыки. Путь к этой цели был очень сложным, он целиком зависел от развития техники. Даже лучшие компьютеры того времени были слишком медленными и маломощными, они никак не могли поспеть с обработкой звуковых сигналов живого исполнения в реальном времени, а объема их памяти не хватало для хранения необходимого количества информации.

Привилегированные финансовые и организационные условия IRCAM'а отнюдь не гарантировали успеха и в силу некоторых причин приоритет в ряде важных инноваций, по крайней мере, на первоначальном этапе,

остался за конкурирующими Центрами (о чем сегодня, впрочем, почти никто не помнит). Во Франции первый успешный опыт применения трансформации звука в реальном времени обеспечили как раз разработки GRM. Так, в 1977 в Зале Radio France состоялась премьера сочинения Франсуа Бейля *Cristal* для 8 инструментальных групп, пленки и звуковой трансформации в реальном времени, выполненного на базе GRM. Но, может быть, еще более вызывающим событием для Булеза и сотрудников IRCAM'а стала реализация грандиозного свето-музыкального проекта Ксенакиса *La légende d'Eer* (1978), который был создан как раз для празднования открытия Центра Помпиду и исполнялся в течение трех месяцев по несколько раз в день в специально спроектированном композитором павильоне прямо на площади перед IRCAM'ом. В этом проекте компьютер координировал в реальном времени пространственное распределение звука, его интенсивность и свето-лазерную партитуру.

В IRCAM же успех в этом направлении пришел только 1981 году, когда Булез представил свое первое сочинение, выполненное в возглавляемом им Центре – *Réponse* для шести солистов-ударников (включающих двух исполнителей на роялях и цимбалиста), камерного оркестра и электроники. Это произведение стало новым творческим манифестом Булеза, демонстрацией его взглядов на работу композитора с электроникой и в то же время своего рода отчетом директора о направлении технологических разработок IRCAM'а. Работа Булеза с электроникой не привела к изменению его композиторского стиля, более того – излюбленные приемы композитора получили в новом сочинении еще более рельефное воплощение. Благодаря электронике известные булезовские принципы деривации и отражений получили здесь дополнительное измерение. Солисты, оркестр и электроника составляют три своеобразные звуковые террасы, в пространствах которых постоянно происходят интерактивные перекрещивания и взаимоотражения музыкального материала. Этот

принцип формообразования тематизируется уже в самом названии сочинения, отсылающего одновременно и к самому методу работы с электроникой, и к средневековому жанру респонсория (интерес Булеза к музыкальным формам Средневековья проявлялся и ранее, вспомним, например, систему тропов в Третьей сонате).

При поддержке Министерства культуры Франции, параллельно с творческой и организационной работой в IRCAM'е, в 1972 году Булез основал также и новый исполнительский коллектив – *Ensemble InterContemporain* (EIC), который специализировался исключительно на музыке XX века. В отличие от других ансамблей современной музыки, которые существовали и ранее, EIC стал первым в мире, работающим благодаря поддержке государства на постоянной основе. Другим важным отличием является его огромный инструментальный состав – 31 солист, что по-существу превращает этот коллектив в оркестр. Формально не являясь подразделением IRCAM'а, первые десятилетия ансамбль большую часть концертов давал именно там и, что гораздо важнее, – был главным исполнителем сочиненных в IRCAM'е произведений. Уже за первые 20 лет своего существования EIC исполнил около полутора тысяч сочинений, среди которых насчитывается 200 премьер.

В этот же период в Париже возникают и другие ансамбли, формирующиеся вокруг крупных композиторских личностей. Наиболее заметным из них стал *Ensemble l'itinéraire*, основанный в 1973 г. группой композиторов постбулезовского поколения – Михаэлем Левином, Тристаном Мюраем, Югом Дюфуром и Жераром Гризе. Этих, в общем-то, разных по стилю композиторов с самого начала объединял особый интерес к тембровой стороне музыки и критическое отношение к постсерийной логике. В 1979 году Дюфур написал свое важное программное эссе, название которого – «Спектральная музыка» – несмотря на возражения самих композиторов, сразу стало названием не только нового неформального объединения, но и

целого музыкального направления, быстро распространившегося далеко за пределы Франции. Некоторые из композиторов круга *l'Itinéraire* вскоре «прошли школу» в студиях IRCAM'a и создали там свои значительные работы; здесь достаточно назвать *Désintégrations* Мюрая (1983) и *Les Chants del'Amour* Гризе (1984).

Парадоксальным образом, работая в булезовском институте и развивая булезовские идеи о взаимодействии акустических и электронных звуков, композиторы-спектралисты, следуя своему художническому инстинкту, пришли к совершенно противоположным Булезу методам работы с электроникой и чуждой ему эстетике. И не менее парадоксально, что отец-основатель IRCAM'a довольно критически относился к работам композиторов-спектралистов, сам музыкальный язык которых был сформирован в процессе пропагандируемого им компьютерного анализа акустических явлений! По мере роста популярности спектрального метода, сочинения спектралистов стали реже появляться в программах *Intercontemporain*, а *l'Itinéraire*, все реже приглашался на концерты в IRCAM.

Здесь не место углубляться в детальные эстетические и технологические разногласия в подходах к вопросам музыкального сочинения и его восприятия, но нужно заметить, что спор этих двух дискурсов – рационально-математического и «естественно-природного» – продолжает глубинную французскую идейную полемику между абстрактным математическим рационализмом Декарта (на которого часто ссылался Булез\*) и поисками «природных оснований» Рамо (развитие идей которого можно наблюдать у Гризе и других спектралистов).

Интересно также отметить, что для молодых спектралистов опыт тех композиторов старшего поколения, которых Булез открыто отвергал, –

---

\* см об этом: Edward Campbell. Boulez, Music and Philosophy, Cambridge University Press, 2010, p.100

таких, как например, Ксенакис или Шельси – стал гораздо более важным, чем опыт самого Булеза. Но еще более радикальное отчуждение от мэтра произошло у так называемых «постспектралистов» - композиторов следующего за спектралистами поколения, которые стали известны также под непринимаемой ими самими идентификацией «сатуралистов» (*musique saturée* – перенасыщенная [шумами, громкостью, искажениями] музыка) – Рафаэля Сендо (Raphael Cendo), Франка Бедросяна (Franck Bedrossian) и Яна Робена (Yann Robin). Одним из композиторов, идеями которого они вдохновлялись, стал еще в юности зачисленный Булезом в разряд безнадежных дилетантов Пьер Шеффер. Так история музыки послевоенной Франции совершила свой полный оборот, вернувшись в каком-то смысле к тому, с чего она начиналась.

Когда заканчивается какой-то крупный исторический период, то исторические явления, воспринимавшиеся его современниками в определенном векторно-направленном временном континууме, превращаются в элементы большой панорамной картины, процесс превращается в форму, а само время - в пространство. Окидывая сегодня единым взглядом французскую музыкальную культуру периода Пятой республики, нельзя не поразиться ее разнообразию, богатству, витальности и – при всем этом многообразии – приверженности национальной традиции. Для нас также особо важно отметить, что независимо от политических взглядов практически каждый французский президент словно «соревновался» со своими предшественниками не только в степени финансовой поддержки культуры, но и в развитии новых, самых передовых ее направлений. Чтобы не быть голословным, можно привести небольшой перечень «культурных деяний» французских президентов за последние десятилетия:

- «правый голлист» Жорж Помпиду (президентский срок 1969-1974) - рафинированный литературовед и страстный любитель искусства,

составитель сборника французской поэзии - инициировал строительство крупнейшего в мире Центра современного искусства;

- его политику продолжил правый центрист Жискар д'Эстен (1974-1981), автор ряда книг, среди которых нашумевший роман «Принцесса и Президент», в героях которого легко узнается Принцесса Диана и сам д'Эстен; Им также написана переведенная на русский язык книга "Победа Великой армии", посвящённая «русской кампании» Наполеона. По словам автора, книга вдохновлена «Войной и миром» Толстого.

- сменивший «правых» социалист Франсуа Миттеран (1988-1995) практически удвоил бюджет на культуру и создал сеть Центров искусств в разных регионах Франции. При нем были осуществлены проекты Большого Лувра, Оперы Bastille (здание второй оперы Парижа), Cite de la musique (Парижская филармония), Французской библиотеки; были также открыты Центр барочной музыки в Версале, Институт арабского мира и мн.др..

- пришедший на пост президента правый политик Жак Ширак (1995-2007) должен быть известным в России уже тем, что в 19-летнем возрасте перевел на французский «Евгения Онегина». Среди наиболее важных достижений его культурного строительства - создание Парижского музея примитивного искусства.

К сожалению, президенты, возглавлявшие Францию в XXI веке, заметного вклада в развитие культуры пока не внесли. Мир вступил в новый переходный период и Франция, как и вся Европа, столкнулась с совершенно новыми вызовами времени, в том числе и в области культуры, с вызовами, на которые пока ни у кого нет ответа. В 2007 году американский журнал *Time* вышел под зловещим заголовком «Смерть французской культуры». В главной журнальной статье под названием *In Search of Lost Time*, заимствованном из одного из самых значительных французских романов

XX века - *À la recherche du temps perdu* [В поисках утраченного времени] М.Пруста), утверждалось, что современная культура Франции – провинциальна и что сегодня никто, кроме самих французов не интересуется ни скучными французскими фильмами, ни романами, а все наиболее «продаваемые» художники живут не в Париже, а в Лондоне или Нью-Йорке. В качестве доказательства автор приводил цифры проданных копий фильмов, тиражей книг, купленных театральных билетов и т.д. Разумеется, ведущие французские издания сразу же выступили с негодующе-опровергающими статьями, во французском обществе разгорелась горячая полемика.

Кажется, что в этом споре столкнулись не просто чьи-то частные мнения и вкусы, а две противоположные современные концепции культуры. Нарочито заостряя, можно сказать, что для англо-американской традиции критерием успешности в конечном итоге служит коммерческий успех. Для европейцев же традиционно главными приоритетами остаются (пока еще) собственно имманентные качества произведения искусства – его красота, понимаемая как категория, обусловленная исторически, и уровень его интеллектуального и эмоционального наполнения. От того, как будет решен этот спор, зависит будущее не только французской, но и всей европейской культуры.

Франция – страна с драматической историей - с революциями и гильотинами, завоеваниями и поражениями, мужеством Сопротивления и предательством. Несмотря на все сложные перипетии, она всегда находила источник своего возрождения и создала очень цельную, удивительно богатую, необыкновенно привлекательную для всего мира, культуру.

... Когда в начале 90-х я впервые попал в Париж, то больше всего меня поразили не соборы, не музеи, не концерты. Меня поразила та отчетливо прочерченная девятикилометровая архитектурная ось, которая проходит через весь город и выстраивает в единую линию главные исторические

символы Франции. Это - словно увиденная единым взглядом вся великая и противоречивая история этой страны – от Лувра (символа могущества Людовика XIV), через площадь Согласия (символ примирения после революционного террора), через Триумфальную арку (символ наполеоновских побед) и до Большой арки нового квартала Дефанс (шедевр современной архитектуры, символ современной Франции). История, «переплавленная» в искусство. Такой же она предстает и в музыке – от обертонов Рамо, которыми он в своем «Трактате о гармонии» объяснял природную красоту трезвучий - до Partiles Гризе (partiels, фр. – *частицы, обертоны*), где красота словно объясняет саму себя. Всего-то 250 лет. Один шаг.

*10.02.20, Москва*