

## «Композитор — это не птичка, чирикающая красивые пассажи на ветке из пяти линеек»

Владимир Тарнопольский об открывающемся сегодня в консерватории фестивале современной музыки  
«Московский форум»

текст: Екатерина Бирюкова



© «Студия новой музыки»

— Начинается 17-й по счету «Московский форум». Есть у него что-то общее с первыми фестивалями?

— Фестиваль проходит с 1994 года — приличный возраст. Мы начинали тогда, когда современная музыка была в России практически неизвестна даже специалистам (помню, как замечательные профессионалы из «Музыкальной академии» не знали, как дать транслитерацию имен *Grisey* и *Scelsi*), а крупнейшие российские композиторы двух поколений оказались за рубежом. Я имею в виду не только Денисова, Шнитке и Губайдулину, но и композиторов следующей генерации — Корндорфа, Фирсову, Смирнова, Раскатова и целый ряд других. Изначально кураторская идея фестиваля заключалась в том, чтобы элементарно навести мосты между нашей современной музыкой

и музыкой той или иной европейской страны. У нас прошли фестивали-диалоги с музыкантами Германии, Австрии, Италии, Франции, Нидерландов, на них выступали самые известные ансамбли этих стран — *Ensemble Modern*, *Klangforum Wien*, *Schönberg Ensemble*. А наш ансамбль «Студия новой музыки» выступал не только с собственными программами, но и совместно с этими коллективами. Разумеется, вместе с исполнителями к нам приезжали и композиторы с концертами, презентациями и мастер-классами. Несмотря на полное отсутствие поддержки со стороны Министерства культуры (нас поддерживала «в меру своих бюджетных сил» только консерватория), несмотря на то, что все делалось буквально на коленке, фестивали проходили довольно успешно и, как мне кажется, были весьма содержательными.

Но в какой-то момент — где-то в районе 2010 года — идея диалога мне показалась исчерпанной. В первую очередь из-за того, что с развитием интернета нам становилось доступным все большее количество новой музыки. В результате сложилась совершенно новая ситуация. Я преподаю иногда в Европе, Америке и с удивлением стал замечать, что наши молодые композиторы знают, скажем, современную немецкую музыку лучше, чем их французские сверстники. А французскую — лучше, чем немцы. То есть этап знакомства с музыкой других стран мы успешно прошли. Поэтому некоторое время назад мы радикально переосмыслили саму идею и формат фестиваля. Название «Московский форум» осталось прежним, но теперь это не концерты-диалоги с той или иной страной, а, как гласит наш новый подзаголовок, — «пространство для новой музыки и эстетических дискуссий». Мы сохранили ту кураторскую идею, которой руководствовались с самого начала: каждый концерт и фестиваль в целом имеют определенный фокус, определенную актуальную тему, схватываемую уже в самом названии. Сами же концерты теперь состоят из трех часовых отделений: в семь часов вечера — собственно музыка, с восьми до девяти — дискуссия и в девять — продолжение концерта. В дискуссиях, которые проходят непосредственно на сцене Рахманиновского зала, участвуют не только музыканты, но и приглашенные философы, артисты, художники, арт-критики. И, разумеется, публика. Кстати, в этот раз мы впервые опробуем новую дигитальную платформу, которая с помощью мобильных подключит публику непосредственно к процессу голосования по некоторым вопросам дискуссии. Таким образом, наш «Форум» остался форумом в первоначальном значении слова — площадкой для общения и споров людей, и, мне кажется, сейчас фестиваль нащупывает тот формат, который сегодня является наиболее актуальным.

Как мы пришли к этой идее? Я просто заметил на наших концертах (а мы помимо фестиваля играем порядка 50–60 программ ежегодно), что публика «Студии новой музыки», приходя в зал, не только нацелена на знакомство с новой музыкой, но и хочет получить новую информацию. Это совершенно особая аудитория! Она достаточно хорошо подготовлена, и для нее очень важны профессиональные комментарии к сочинениям. Не просто какая-то легкая модерация, а именно профессиональные комментарии в аспектах структуры, языка сочинений и их исторической релевантности. Поэтому наши концерты мы, как правило, предваряем введениями, в которых участвуют лучшие консерваторские специалисты по данным темам.

Раньше в рамках фестиваля у нас всегда проходили научные конференции. Но, честно говоря, на практике они почти всегда проходили «параллельно» концертам, почти без «касательной». Поэтому в последние годы мы заменяем традиционные конференции двумя-тремя действительно проблемными выступлениями известных ученых. На этом фестивале у нас два развернутых доклада — Мюриель Жубер, профессора лионского Университета Люмьер, и Андрея Смирнова, ведущего научного сотрудника Центра электроакустической музыки. Большую же часть дневного времени фестиваля мы отдаем

образовательным программам — семинарам для музыковедов, критиков и культурологов, которые пользуются огромной популярностью. Так, на прошлый фестиваль к нам приехало около 50 молодых музыковедов из многих регионов России, и это без какой-либо поддержки со стороны фестиваля! В этом году мы получили заявки из Астрахани, Воронежа, Красноярска, Петербурга, Петрозаводска, Саратова, Уфы и многих других городов России, но из-за ковидных ограничений мы сможем принять меньше людей.

В этом году тема нашего фестиваля — «Призрак будущего». Мы не ставим перед собой какие-то пророческие задачи, мы хотим лишь акцентировать внимание на тех новых чертах, которые формируются в музыке уже сегодня. Программы фестиваля — это в равной степени и творческое прогнозирование гипотетического будущего, и в то же время археология нашего настоящего. Соответственно, в течение недели мы проводим пять концертов, темы которых нам представляются принципиально важными:

*FUTURO//LOGOS,*  
*ECO//LOGOS,*  
*COSMOS//LOGOS,*  
*SOCIO//LOGOS* и  
*TECHNO//LOGOS.*

Не хочу подробно распространяться о природе самих названий — об этом можно подробнее почитать в буклете фестиваля или на нашем сайте. В этих программах мы пытаемся рассмотреть или, лучше даже сказать, расслышать, как отражаются эти острые аспекты сегодняшнего дня в музыке.

Интересно, что идея концертов-дискуссий оказалась очень востребованной. На прошлом фестивале мы опасались, что люди будут уходить, но практически вся публика оставалась после концертов на дискуссиях, причем шли они весьма остро. Поэтому такую конструкцию мы решили сохранить и в этом году, и, мне кажется, она вполне может стать фирменным форматом нашего фестиваля в будущем.

**— И какой материал для дискуссий предлагает фестивальная программа? Насколько я понимаю, вы замахнулись на то, чтобы с помощью музыки поговорить о вызовах времени.**

— Да музыка сама об этом говорит! Нужно уметь только это услышать! Тем более что сами названия наших концертов дают представление, о чем пойдет речь. Вот, например, на концерте *SOCIO//LOGOS* будет представлен очень интересный перформанс коллектива молодых московских артистов *Waldgang*, в который входит один из самых интересных, на мой взгляд, молодых композиторов Павел Поляков. Перформанс называется «Голос голода». Его участники собрали огромное количество мелких монет, сумма которых соответствует российской минимальной зарплате (МРОТ), а затем поехали на несколько недель в кузницу мастера Сергея Морозова под Смоленском, где из этого материала создавали звучащие объекты.

Результатом этой переплавки стал Колокол. Мне кажется, это очень сильный социальный жест — когда сугубо материальное переплавляется в символ духовного. И, если хотите, — очень русский жест, и он возник не в качестве пустого, досужего рассуждения, а как сильное художественное действие!

Или другое сочинение из этого же концерта с развернутым названием — «*The 1987 Max Headroom Broadcast Incident*» Мауро Ланцы, написанное пару лет назад. Это

композитор с особо рафинированным подходом к самому звуку, казалось бы — из тех, кто обычно не очень склонен заниматься какими-то социальными вызовами. Импульсом к написанию этой пьесы стал инцидент, произошедший более 30 лет назад в Чикаго, когда во время трансляции очередного сериала хакеры, кажется, впервые в истории ТВ вторглись в передачу и в течение полутора минут троллили зрителей. Хакеры так и не были найдены, и композитор провел своего рода собственное звуковое расследование. Этот давнишний эксцесс стал первым прецедентом нового социального явления — покушения на системы электронной защиты, и вот, представь себе, такое прозаическое с позиций сегодняшнего дня событие вдохновило композитора на очень интересное сочинение.

Хочу подчеркнуть тот важный аспект, который давно является аксиомой в театре и визуальных искусствах, но до сих пор остается за пределами поля зрения подавляющей части музыкального сообщества: композитор — это не птичка, чирикающая красивые пассажи на ветке из пяти линеек. Композитор живет в реальном времени, в реальной социальной среде и в определенном культурном пространстве со всеми его противоречиями и проблемами. А музыка — это не сладкий сироп для меломанов, она, как замечательно показал еще Адорно, — зеркало социальной реальности в самом широком смысле слова.

Более того, вопреки авторскому эго мы не можем не осознавать, что такие общие понятия, как формат, язык, «типология содержания» произведения, обусловлены не только авторской работой, но в первую очередь действием невидимых общественных механизмов. Почему это так важно? Потому что я вижу, как некоторые слушатели и даже критики, не понимая и не чувствуя этого, просто не слышат той вопиющей разницы между, скажем, треском струн в сочинении Лахенмана и повторением этого же приема в каком-нибудь студенческом сочинении. Здесь дело даже не в заимствовании, произведенном полвека спустя! Дело в том, что открытия Лахенмана образуют идейное и структурно-смысловое ядро сочинения, определяют его критический дискурс — борьбу с лакированным в угоду публике красивым звуком, эстетизирующим очень далекую от идеала реальность. А в упомянутых мною имитациях те же самые приемы, тот же самый треск струн или беззвучные ноты, будучи изъяты из лахенмановского критического контекста, служат как раз противоположному — структурный остов подменяется косметическим разукрашиванием, а протестная заостренность превращается в пустую развлекательность. Или становится подручным средством для тривиального нарратива и изобразительной передачи в музыке «образов зла». Наподобие того, как в XIX веке использовался уменьшенный септаккорд.

**— Вокруг Лахенмана, наверное, тоже много композиторов, которые чем-то пользуются просто потому, что так принято. Не все же композиторы первосортные.**

— Речь идет не о «сортности» композиторов. Речь идет об осмыслении тех средств, которые ты выбираешь, о самой внутренней критической установке.

**— Ну, просто там другая конъюнктура — социальные проблемы, экология, новая этика...**

— Я бы не называл это конъюнктурой, это, скорее, категорический императив, выработанный всей европейской историей. Да и российской историей тоже. Сегодня критический дискурс — едва ли не преобладающий в искусстве практически всего мира. Говоря совсем просто, это отражение рационально-критической позиции личности (не только художника или журналиста) относительно действительности. Да, в некоторых

случаях это может становиться конъюнктурой. Но в этом социальном повороте искусства меня не меньше беспокоит другое: иногда слушаешь музыку — словно читаешь газетную статью! Актуального, критического — просто через край, а вот собственно музыкального — вообще ни капли. Но тем не менее ни первое, ни второе из зол не дискредитирует сам критический метод.

Мы здесь оттолкнулись от немецкой музыки, во Франции, пожалуй, ситуация несколько иная — там в музыке, может быть, нет столь яростного адорновского политического запала, французский авангард выглядит в чем-то академичнее, но работы французов выполнены всегда на демонстративно высочайшем уровне мастерства. Что не всегда можно сказать о некоторых молодых немецких композиторах, для которых сами понятия «мастерство» и «профессионализм» уже подозрительно буржуазны сами по себе.

— **Вернемся к фестивалю. Какие будут зарубежные гости?**

— Из Франции на фестиваль приехала мультимедиальная группа *LiSiLoG*, специализирующаяся на слиянии музыкального и хореографического исполнительства, звука, света и движения, взаимодействующих на основе их фирменной дигитальной платформы *Light Wall System*. Это так называемая *система световой стены*. Пространство сцены здесь можно уподобить невидимой клавиатуре, каждая клавиша которой издает программируемое в данный момент звучание. Движение в пространстве порождает звук и наоборот.

— **Потомок терменвокса?**

— Совершенно верно. Принцип тот же. Концертное выступление этой группы на «Форуме» представляет собой единый перформативный спектакль, объединивший единой технологией очень разную в стилистическом отношении музыку композиторов и столь же различную хореографию. Среди мировых премьер в этой программе — две небольшие специально написанные российские композиции для солирующих музыкантов и *Light Wall System*: это пьесы Николая Попова и моя.

Мотором всего проекта выступают два выдающихся мастера — Жан Жоффруа, знаменитый ударник, основатель кафедры новых творческих форматов Лионской национальной консерватории, и замечательный специалист в сфере музыкальной и визуальной информатики, дизайнер инструментальной сценографии Кристоф Лебретон. Кстати, последний проводит в «Граунд Солянке» еще и очень интересную выставку своих интерактивных инсталляций, которая будет работать до конца октября.

— **А кто исполнители? Танцоры?**

— В том-то и дело! Это новый тип исполнителя. Не только музыкант. Не только танцор. А перформер. На мастер-класс, который вчера провел в консерватории Жан Жоффруа, пришли танцоры, композиторы и музыканты-исполнители. Каждый из них прямо на месте под наблюдением мастера создал небольшой *синтетический этюд*. Сегодня перформер как новый тип универсального исполнителя становится все более востребованным. Недавно я был на встрече с Яном Фабром в рамках проходящей сейчас «Территории», и он только и говорил, что о перформерах. К нему приходят танцоры, актеры, музыканты, и после многих лет совместной работы возникает новый, универсальный, тип актора.

— **Снова вернемся к фестивалю. Что с научной конференцией?**

— Она пройдет, но в немного измененном формате. В этом году мы предложили для конференции несколько тем с социальной проблематикой, которая, на мой взгляд, сейчас крайне актуальна, но нашими профессиональными музыковедами очень мало исследована. Темы звучали примерно так:

*«Прикладная» и «новая» музыка в сегодняшнем контексте;*

*Мода и «хайп» как реакции «аксиологического замещения»;*

*Автономия и ангажемент в искусстве;*

*Что изменилось в содержании понятий «традиционное» и «конвенциональное»;*

*Композитор — импровизатор — исполнитель: кто есть кто в современной музыке;*

*Что стремятся выявить российские конкурсы современной музыки;*

*Композитор между старыми и новыми культурными институциями;*

*Что может дать и чего не дает композитору современное образование.*

Но на интересующие нас социальные темы мы получили буквально одну-две заявки, и они не выстраивались в конференцию. Я не ожидал, что заявок будет много, но и не думал, что получится именно так. Над этим направлением нам нужно еще очень много работать. Пока же мы перенесли конференцию на будущее, но обязательно ее проведем! Такое отсутствие интереса у музыкантов к социальным аспектам выглядит особенно странно в стране, где 70 лет насаждался марксизм. Можно как угодно относиться к марксизму, но, как любая структуралистская теория, она неплохо организует логику. И связывает искусство и общество. Кроме того, музыканту хочешь не хочешь, но такого музыкального философа, как Теодор Адорно, надо знать. Раз уж с его опосредованной помощью Томас Манн написал о музыке целый роман. И неплохо бы разобраться, как его критическая теория развивалась дальше, как она работает сегодня. Но сегодня все, что связано с социальным аспектом, вообще не получает отражения в нашем музыковедении.

**— Так этой традиции вообще не было в советском музыковедении.**

— Была! Она была в 20-е, даже в 30-е годы. Но сейчас у нас просто отсутствует это одно из важнейших направлений науки о музыке. А без него вообще не разберешься в новом искусстве, потому что чаще всего классический анализ здесь не работает и нужно находить совершенно другие подходы, отгалкивающиеся от социальных наук, от антропологии. Если относиться к перформансам просто как к капустникам — это одно. А если попытаться их понять через кризис традиционных форматов искусства, через новые технологии, через анализ совершенно новой социальной структуры общества с его расширяющимся креативным классом, через их обусловленность тем же критическим дискурсом, проявляющимся в новых формах репрезентации вплоть до таких радикальных, как чистый акционизм, то это совсем другое. В современном искусстве, так же как и в современном обществе, не получится прожить «с широко закрытыми глазами»!

Еще одна наша проблема — очень большой процент дилетантской журналистики о современной музыке. Скажем, даже на замечательной «Медузе» если что-то и публикуют, то это материал под названием «епрст, все слишком сложно». Прямо так в заголовке сказано! Но современная музыка — это действительно непросто! И для меня это

принципиально важно! А когда читаешь в таких текстах, что «шизофреническую музыку Шенберга вредно слушать», то понимаешь, что «лысенковщина» — это не только порождение сталинизма сверху, но и запрос, идущий снизу.

[Оригинал материала](#)