

Наталья ГУЛЯНИЦКАЯ

«КЛАССИКА — НОНКЛАССИКА» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОСТ-ПРАКТИКЕ

«...Смена культурных парадигм отнюдь не однозначный и линейный процесс. Для него характерно почти броуновское движение включенных в него образований в пространстве *классика* — *нонклассика* и даже в каких-то иных измерениях. Вполне закономерно поэтому, что наряду с неклассическими формами мышления и эстетического сознания на протяжении всего XX века существовали и нередко достигали значительных высот в сфере художественного выражения феномены классического (или близкого к нему, основывающегося на его традициях) искусства» — пишет известный ученый в области теории искусства и культурологи В.В. Бычков¹.

В самом деле, в музыкальном искусстве, развивающемся в рамках современного эстетического сознания, также наблюдаются тенденции, связанные с понятием «классика — нонклассика». Во второй половине XX века (вернее с начала 1960-х годов), когда стали распространяться и укореняться идеи модернизма и постмодернизма, активизировалась деятельность тех, кому по разным причинам не были близки устремления как структу-

ралистов, так и постструктуралистов от музыки. Имеются в виду принципы авангардной композиции — ультраационализм (сериализм) и индетерминизм (алеторика), в известной мере уводящие от содержательных задач. (Хотя в русской музыке и не было своих эпатазирующих «структур», своих «артикуляций», своих «перекрестных игр»...)

Некоторые композиторы, творившие параллельно радикально мыслящему поколению, пошли собственным путем, где-то соприкасающимся с авангардными тенденциями, но в основном с ними не совпадающими.

Назвать тех, кто так или иначе работал (работает) в *классической* парадигме, не есть особо трудная задача. К именам И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова (как и их коллегам в литературе, театре, кино, скульптуре и архитектуре) можно прибавить представителей более позднего и ныне живущего поколения — например, В. Агафонникова, Ю. Буцко, К. Волкова, В. Довганя, Г. Дмитриева, В. Калистратова, А. Киселева, В. Кикты, М. Коллонтая, А. Ларина, Р. Леде-

¹ Бычков В.В. Эстетика. — М., 2006. — С. 525.

нева, В. Пьянкова, Т. Сергеевой, С. Слонимского, В. Ульянича, А. Чайковского, Р. Шедрина, А. Эшпая.

Однако не все выглядит так просто и однозначно... Проецируя на музыкальный объект эстетические понятия, можно предположить следующее. «Классическая классика» — композиции, в которых в относительно новых формах присутствуют традиционные принципы выражения. «Неклассическая классика» — композиции, где наряду с не манифестарно-авангардными идеями, сосуществуют некоторые классицистские принципы¹. Однако четких границ между этими явлениями, по-видимому, не существует.

Наша задача на данном этапе — изложить некоторые наблюдения над артефактами пост-практики в разных ее проявлениях. Различные творческие намерения, разделяющие композиторов, не мешают (на уровне рецепции) воспринять некоторые формы общности, обнаруживаемые в самих музыкальных фактах. Подробнее об этом — далее.

Обратимся, в частности, к ситуации, которая сложилась недавно вокруг центра Девоцио Модерна. 10-й фестиваль (как «юбилейный код (год)») Владимира Мартынова и Татьяны Гринденко представил ряд композиторов — А. Батагова, С. Загния, А. Айги, П. Карманова, Г. Пелециса (+ И. Соколова, И. Юсупову, А. Рабиновича) как новую группу, имеющую свои исторические задачи и творческие установки. Владимир Мар-

тынов полагает, описывая эту новую ассоциацию, что они не есть, например, Французская Шестерка, так как не писали творческих манифестов и не выступали с совместными заявлениями. Но о них можно говорить как о сложившемся направлении — «Московский музыкальный постконцептуализм».

«Постконцептуализм потому, что все выше перечисленные композиторы отвергли принципы авангардизма и учли урок концептуального поворота, совершившегося в 1970-е годы. Конечно, каждый из этих композиторов представляет яркую неповторимую индивидуальность, и все же их объединяет Москва и *постконцептуальная приверженность к тональности и простоте*» (курсив наш. — Н. Г.)².

«Тональность и простота»... Как согласуются эти понятия в контексте пост-практики, в условиях, названных Мартыновым, «концом времени композиторов»? Нынешняя «простота» — это новая фаза состояния тональности, сущностное зерно которой требует определения. На перцептивном уровне тональность самого Мартынова неоднолика: ее простое обаяние звучит в «Some in», духовное созерцание — в саундтреках к к/ф «Остров», ее затаенная энергия — в произведении «Стена-сообщение», могучий потенциал — в «Переписке»...

В. Мартынов, который провозгласил, что «меня интересует музыка как самоисследование и самоисследование как музыка»³, возродил тональность в новом

¹ Термины заимствованы из цитированного труда В.В.Бычкова.

² Источник: <http://www.longarms.ru/>. 10-й Фестиваль работ Владимира Мартынова.

³ Там же.



В. Мартынов: «Меня интересует музыка как самоисследование и самоисследование как музыка»

виде, не лишив ее подобия старому, но и снабдив новыми чертами. Это, думается, не «симулякр» от постмодерна как некая видимость, игра, «псевдовещь»; это некий образ, символ, знак, отсылающий к иной духовной реальности. Тональность Мартынова, может быть, не так уж и «проста»: за ней стоит современное «арт-мышление», эстетика которого требует особой расшифровки. Работающая на его персональный минимализм тональность не изолирована от других, невысотных параметров и, действуя вкупе с ними, активно участвует в реализации художественных задач композитора.

В отношении тональности Мартынова можно предположить следующее.

Тональность — это не система в традиционном понимании: есть элементы, но нет устойчивых функциональных связей, рождающих не суммативность, а целостное единство. Скорее, тональность — это

своеобразное осуществление идеи *центрации*, чему особенно способствует репетитивная техника. (Например, «Стена-сообщение», «Войдите», *Litania*...)

Тональность реализует себя, по-разному: то, как и прежде, через мелодию и гармонию, то в контексте звукообраза с заданным тембровым решением (например: «Переписка», *Himni*, *Opus Posth*).

Тональность индивидуализирована и соотнесена с эстетикой новой простоты. «Тональный минимализм» — это ограниченный набор композиционных средств, как-то: опора на избранный звукоряд, тоникализация через репетитивные фигуры, минимализация функциональных отношений, иногда монотембровость и др.

Обратимся к фортепианной пьесе «Стена-сообщение» (2011), о которой Мартынов сказал следующее:

“Стена-сообщение” не совсем обычное словосочетание — гораздо привычнее говорить о стене непонимания. Однако в наше время тотального отчуждения от реальности, когда непонимание становится чуть ли не единственным и определяющим модусом человеческого существования, единственная надежда может заключаться в чудесном преображении стены непонимания в стену-сообщение¹.

В музыке эта «стена непонимания, необратимо возникающая между человеком и реальностью», можно предположить, наглядно воплощена через назойливую одинаковость повторяемого паттерна — «тоники» безысходного монохромного ля-минора, за которым долго не видится (не слышится) просвета

¹ См.: [http://www. Longarms.ru/](http://www.Longarms.ru/)

(прозвуча) иной реальности... Музыкальный процесс — это болезненно трудное восхождение к чему-то иному, через «смутные контуры нового», которое пробивается сквозь убийственно упорное старое. Так происходит «преображение стены непонимания в стену-общение». Знаковое мышление композитора, использующего для своего таинственного замысла ресурсы простой гаммы, простого аккорда, простых оборотов, реализуется в концепцию неведомой «новой реальности», «неведомого грядущего».

Новизна и необычность этого артефакта в целом не противоречит тем средствам, которые являются его частями, составными элементами. Но не в них (хотя и в них тоже) суть... Важен сам принцип композиции, который не так легко вербализовать при, казалось бы, достаточно простых процедурах. Тоника сочинения — это, без преувеличения, его **все**: его смысл и значение, его музыкальное начало и его конец, его плотная музыкальная атмосфера, поглощающая тоны, мелодические ходы, скупые гармонии. Претворение идеи центрации — камень преткновения «Стены-сообщения», преграда, сквозь которую долго ничто не пробивается... Подтвержденная ритмом, фактурой, репетитивностью, тоника оккупирует все время/пространство композиции.

Все произведение — при *минимуме* средств — оказывается *максималистским* в отношении централизованного управления музыкальным потоком. «Неклассическая классика» В. Мартынова в постмодерн-контексте его нынешних сочинений — феномен особый,

требующий соответствующего аппарата анализа.

Если действительно эта «приверженность к тональности и простоте» имеет место в сочинениях, чуждых идей авангардизма, то хотелось бы установить ее признаки на примере и других «постконцептуалистов». Так, пресса пишет, что музыке Павла Карманова, следующей минималистской практике, присуща тональная определенность, ясность формы, современные ритмы. В самом деле, тональная ориентация проявляет себя, даже, в наименованиях произведений, например: «Ре-мажор I» для камерного оркестра (1991), «Ре-мажор II» для 2-х фортепиано и магнитофонной ленты (1991), «Ре-мажор III» для фортепиано, вибратона и струнного квинтета (1992)... (Однако вслед за «Последним» (1995) появился «String quaREtett» (1997), в котором ориентация на RE также недвусмысленно дает о себе знать.)

«Если концептуалист Мартынов берет всю свою музыку в кавычки и сам словно смотрит на нее со стороны, то чистый лирик Павел Карманов, напротив, сам в ней растворяется, не чураясь и популярных приемов. Его Innerlichkeit (сокровенность? искренность?) звучит с трепетом, по-мужски светло и взросло, а если мажор вдруг сменяется минором, то это значит в точности то же, что и у Шуберта, — радость и печаль»¹.

Стоит согласиться с этой характеристикой в отношении внутренней искренности и трепетности музыки... В самом деле, шубертовское начало — классицистско-романтическое (раннее) звучит,

¹ См.: <http://friday.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2009/03/19/186911>

например, в «Forellenquintet» (1998), правда, «печаль» в нем осложнена трагизмом! Форель жарят на сковородке...

Тональность композитора не есть прямая ориентация на классическую модель; сохраняя ее очертания, автор каждый раз ищет индивидуальное решение. Материалом для размышлений на эту тему могут послужить такие разножанровые и разносоставные минималистские произведения, как: «Cambridge music» (2008), отличающаяся «шикарной» гармонией — динамичной, эмоциональной, сонорно-мобильной; или «Слово» (2010) — сакральный хоровой нарратив, стержневую (тональную) функцию в котором играет сольно-моноподийная речитация в сочетании с гармоническим многоголосием хора. Иная картина — в более ранних произведениях, таких как «Второй снег на стадионе» (2003), «Душа моя» (2000), «GreenДНК» (2000), «Music for the Fireworks» (1996) и др.

Тональность Карманова меняет свой облик от пьесы к пьесе, что вполне современно и оправданно. Ее разнообразие и разнообразность — результат варьирования условий, в которые система погружается: это может быть сонорная фактура или аккордово-мелодический склад, пространственно-временная диспозиция (например, Twice Double concert) или особые образы и краски («GreenДНК»).

Остановим внимание на String quartet (1997) — оригинальной композиции из серии «РЕ» — музыки, основанной на минимуме средств и максимуме приемов работы с ними. Прежде всего — это сплошное континуальное пространство, заполненное непрерывным движением. Тон РЕ есть символ, несущий раз-

ностороннее эстетическое сообщение, которое работает в определенной среде («энвайермент»), как-то:

— тональная центрация, режиссирующая весь музыкальный контент, все музыкальное содержимое;

— звукорядный материал, определяющий состав элементов и их соотношения;

— сонорный потенциал: тембры и их аккумуляция в мелодии, гармонии, полифонии;

— etc.

Какие принципы с избранным «звукмножеством» можно наблюдать? Движение строится по принципу нарастания звуковой массы — накопления «инакости». Постепенно — от минуты к минуте звучания — добавляются ноты избранной гаммы. Расширение звуковой среды сопровождается аддицией этой инакости: новые фигуры у поочередно «солирующих» струнных, новые ритмические рисунки, новая громкостная динамика. Кроме того, стратификация — фон (+ выделяемые тембры) — создает атмосферу меняющихся звуковых конфигураций («формы в воздухе»).

При континуальности музыкального потока такого рода минимально дозируемые «инакости» создают особое впечатление от сонорики этой РЕ-композиции. Для текста свойственен не столько буквальный повтор, репетитивность, сколько постепенное освежающее изменение; не столько стабильность, сколько мобильность как композиционная идея этого минималистского произведения. Таким образом, минимум/максимум как бинарная оппозиция одновременно предстает в партитуре Quartet'a. К этому сле-

дует добавить, что Карманов работает со всеми параметрами звука — высотностью, ритмом, тембром, динамикой, артикуляцией. Особая аура возникает за счет включения пространственности — того звучащего континуума, который дает слияние времени и пространства.

Завершая краткие заметки о минималистской тональности в творчестве «московских концептуалистов», наметим штрихи к портретам некоторых других композиторов.

Всегда индивидуален Антон Батогов, которого именуют на Западе «русским Терри Райли». Мастер минималистских композиций, он не чуждается, наряду с современными, и известных классицистских приемов. «Paganini 24», «Invisible lands», «Музыка для декабря», «Breathing together» (саундтрек) и др. — материал для постановки такого рода вопросов. В этом отношении впечатляет его music for screen, недавно прозвучавшая на концерте (Нью-Йорк, 2011), например, саундтреки к фильму «Вдох-Выдох», требующие особого подхода к анализу музыкальных событий. Так, в сочинениях «Ми мажор/Фа минор», «Ми минор» тональность квалифицирует себя как репетитивная гармоническая формула, построенная на своеобразных оборотах в рамках регулярного ритма. Каждая пьеса, по содержанию требующая соответствующего тембрового оформления, — это своеобразный тональный мир, современный, минималистский, и в то же время не порвавший с прошлым.

Внимание останавливает артпрактика Сергея Загния, в творчестве которого есть образцы любопытных решений, например:

Соната для фортепиано, тонально реализующая конструктивно осмысленные идеи восхождения и нисхождения; «Детская музыка» (2011), стилизующая поэтику классического в «снятом» виде; «Да, Пригов» (2010) — перформанс на одной ноте со скупым «энвайерментом».

Можно продолжать этот беглый обзор, останавливая внимание и на других композиторских персонах — например, Пелецисе, творящем в технике минимализма и говорящем на своем идиолекте....

«Классика — неклассика» — этот термин, отражающий состояние современного эстетического сознания, дает продуктивные результаты в применении его к музыкальным фактам. Современная артпрактика — обширное поле музыкальных феноменов, где сосуществуют как противостоящие явления, так и синтезирующие черты классического и неклассического. Определить и осознать этот синтез — задача дальнейшего специального исследования.

Возьмем в качестве существующего ныне любопытного феномена арт-деятельность ТПО «Композитор». В Манифесте (1994), а затем и в «Установочной статье» для немецкого издания (2008), дается емкое описание задач сообщества.

«Объединение ТПО «Композитор» исповедует приверженность классическим русским и зарубежным музыкальным традициям и осуществляет ширококомасштабное производство музыки классических и романтических жанров, а именно — опер, музыкальных драм, торжественных



Эмблема ТПО «Композитор»

кантат, фортепианных квинтетов, девярых симфоний, месс, сонат, вариаций, дягилевских балетов, венгерских рапсодий и неаполитанских песен»¹.

Мы узнаем о многих любопытных вещах, например: о «едином коллективном Авторе»², который работает на «точно-конвейерной основе»; о том, что «современная музыка... — это та, что составляет основную пищу нынешнего дня...»; о том, что «творчество перестает быть уделом одиночек и превращается в индустрию»... и еще о многом другом (о темпах работы, дифференциации труда, «мастерах-специалистах», крупных исполнителях, престижных заказах и концертных залах). Стилиевые ориентации описаны так:

«В 90-е годы ТПО «Композитор» позиционировало себя как группа, принадлежащая к экспериментальному ис-

кусству.<...> В произведениях начала 90-х существенным было сочетание экспериментов в области сэмплирования с уличными мелодиями. Во второй половине 90-х в работе ТПО «Композитор» последовал перерыв, а в 2000-е годы объединение возобновило свою деятельность, но уже в сфере классической музыки».

Разнообразие музыкальных жанров указывает на творческий запрос этого сообщества, и основные проекты 2000-х годов достаточно наглядно иллюстрируют это:

«*Страсти по Матфею — 2000*» (по заказу Гете-института, Москва), *опера* «Царь Демьян» (2001, по заказу Мариинского театра, Санкт-Петербург), *кантаты* «Дух народа» и «Освобождение Прелесты», «Хор жалобщиков Санкт-Петербурга» (2003, 2006, по заказу Института Pro Arte, Санкт-Петербург), *балет* «Смерть Полифема» (2005, по заказу лиликанского театра «Тень», Москва), *Jeux d'enfants* («Детские игры», по заказу фестиваля «Возвращение») и др. Перу ТПО «Композитор» также принадлежит ряд *инструментальных опусов* в салонно-виртуозном стиле, несколько *саундтреков* и множество *песен*³.

Если послушать (на You tube) симфоническое произведение «Призыв», концертную пьесу для оркестра соч. 2010 в исполнении Владимира Федосеева, то

¹ См.: <http://www.musiccritics.ru/> (курсив наш. — Н. Г.)

² «Творческо-Производственное Объединение «Композитор» — композиторский псевдоним и долгосрочная стратегия музыкального журналиста Петра Поспелова. Во многих произведениях применяются коллективные методики сочинения музыки». (Там же)

³ См.: <http://www.tpo-composer.russiancomposers.ru/>



*Композитор и журналист
Петр Поспелов (фото М. Новикова)*

можно действительно уловить нечто, ассоциируемое с классикой. «Призыв к служению» — вот музыкальный девиз, который адресован 80-летию прославленного БСО.

Для произведения характерен выпуклый тематизм (от лирико-созерцательного до маршево-бодряческого), формирующий контрастные части с четкими границами, туттийно-сольными эпизодами, ясной логикой развития. Пропорцио-

нальной структуре частей, соответствует функциональная тональность, являющая себя в мелодии и гармонии, в «правильных» ритмах, броской инструментовке. Да, это все суть интонации, ритмы, жанры советского музыкального пространства, которое звучало тонально, мажорно, централизованно, ликующе маршево... Вера в светлое будущее (не без иронической улыбки), призывный пафос (не без духа сомнения) — вот атмосфера «Призыва», сочиненного в характерной официальной манере прошлых лет...

Или совсем другая «классика» того же ТПО «Композитор»: «Хор жалобщиков» (2006). Что это такое — хэппенинг, акция, уличное представление?

Сочиненный на основе реальных жалоб (от «будничного раздражения до несогласия с глобальными проблемами»), этот необычный хор представляется авторами как некое «художественное произведение»¹.

Прямолинейно определить жанр не представляется возможным, так как это есть «микст» массового пения с отзвуками частушечного прошлого, «действие» на улицах города и просто «современное искусство», звучащее в «традиционном музее» на открытом воздухе. (Хотя ничего «музейного» здесь и нет: настоящая острая сатира). В сочетании с видеорядом, конкретными «жалобщиками», картинками города и житейскими кадрами, это забавно-серьезный перформанс застревает в аудиовизуальной памяти реципиента...

¹ Авторы проекта, обработка жалоб: художники Теллерво Каллейнен и Оливер Кохта-Каллейнен (Финляндия). Стихи: Екатерина Поспелова. Музыка: Петр Поспелов». Хормейстер: Александр Маноцков.

Выразительные средства действительно не есть придуманный авангардный изыск... Стилизация во всем: смешанный хор под аккордеон, запевно-припевная форма, бойкий притоп-припляс, броская мелодия, незатейливая гармония, «бытовая» тональность. (При этом наблюдаются и «знаки» композиторского мастерства — в ритмических структурах, в тембровых «антифонах», в лирических и говорковых фрагментах.)

Что же получается? С одной стороны — новое манифестарно-эпатажное слово, а с другой — вполне традиционные средства выражения? Вдумаемся в то, что пишет П. Поспелов, характеризуя художественную платформу ТПО «Композитор»:

«Нам равно чужда как эволюционная модель поведения, когда творчество понимается как развитие существующей традиции, так и авангардная, когда художественная концепция строится на отрицании предыдущего этапа. Обе модели сходны в том, что исходят из идеи историзма и обновления. Нас же не привлекает историческая точка зрения. Мы ничего не развиваем и ничего не отрицаем. В отличие от композиторов,

пишущих современную музыку в расчете на то, что она когда-нибудь станет классикой, мы сразу создаем классику. Мы снимаем противопоставление классической и современной музыки. Вся музыкальная культура мира существует не в прошлом, а в настоящем, и неважно, в какой последовательности она исторически складывалась. Современная музыка, полагаем мы, — эта та, что составляет основную пищу нынешнего дня, а составляет ее как раз классическая музыка»¹.

Итак, классическое/аклассическое, классика/нонклассика — эти понятия требуют ныне уточнения, уяснения, «устрожения»...

В современной пост-практике мы наблюдаем феномен скрещивания вполне авангардных установок с отнюдь не передовыми «технологиями», сотрудничеством идей нового направления с идеями не являющимися таковыми. Предприняв попытку показать это на различных современных движениях («Московский музыкальный постконцептуализм» и ТПО «Композитор») мы оставляем форму высказывания открытой...



¹ См.: <http://www.tpo-composer.russiancomposers.ru/>