

Музыкальная культура не имеет ни устойчивой тенденции к развитию, ни явной склонности к упадку. За два прошедших тысячелетия многое менялось, но «баланс гениальности», в целом, сохранялся. Однако были великие подъёмы. Этими великими подъёмами считаю период раннего и высокого ренессанса (от Дюфай до Депре) и период советского искусства, советской музыки. Удивительно, но великий подъём русской музыки пришёлся именно на тот период, который принято считать тоталитарным. Такого рода режимы, по мнению многих западных идеологов и «толерантных» либералов всех мастей, душат всё живое, прогрессивное, талантливое. Тут напротив — всё расцвело. То ли сил задушить не хватило, то ли почву те режимы создают благоприятную для вызревания шедевров планетарного масштаба. Суди, как хочешь. Многие, если не все, западные музыковеды, да и наши музыковеды нередко тем же грешат, кричат наперебой, что в музыке Шостаковича и других композиторов советской эпохи отразился, точно в зеркале, «трагизм времени» вкупе с гнетущим чувством неустроенности души в идеологическом пространстве коммунистического бытия. Однако время шло, режимы менялись, и семидесятые годы не являются суть «транспозицией» тридцать седьмого, дистанция существенная, но шедевры рождались с одинаковым и устойчивым успехом и в то, и в другое время...

Безусловно, в музыке Шостаковича и других столпов советского искусства есть моменты-элемен-

ты схоластики и ёрничества, душевного разлада и духовной обезвоженности. Моменты есть, но ко «гнету коммунистическому» они касательства имеют мало, лишь чуть, по касательной, вскользь. Корни в другом, корни в музыкальной почве *неоклассицизма*, захватившего в XX веке более половины всего музыкального пространства. У Бриттена, Бартока, ХинDEMITA, Мийо и Пуленка (и далее, и далее, и далее) этих настроений вдвое, а на них никакого воздействия, ни прямого, ни косвенного, коммунизм советский не оказывал. Тут крайне важно отметить, что между нашими и западными постромантиками есть существенная разница: в музыке советских композиторов главной, доминирующей краской всегда, ну почти всегда, остаётся краска романтическая: мечтательная, трогательная и сердечная, а у европейских постромантиков её крайне мало — она переродилась в «неоклассическую» душевную рану...

И тут самое время сделать небольшое отступление, дабы прояснить термин «неоклассицизм». Под «неоклассицизмом» зачастую понимают совсем не то, что он есть на самом деле, а этот термин означает буквально следующее: неоклассицизм — суть классическая музыка периода постромантизма, но именно та музыка, которая *по формальным признакам более другой похожа на прежнюю классическую музыку*. И это все! Коротко и ясно. «Неоклассический» стиль захватил львиную долю музыкального пространства первой половины XX столетия. Безусловно, в этот период существовала музыка и другого толка: импрессионизм, конструктивизм, модернизм, ну и так далее, и тому подобное, но глубинное влияние на музыкальную культуру того времени оказал именно *неоклассицизм*. Так откуда он взялся? Как возник неоклассицизм? Скажу коротко. Техническая революция,

а позже первая мировая война, изменение уклада, темпа, стиля жизни негативно сказались на сознании общества в целом и *музыкального сообщества* в частности. Подлинные, живые и трепетные человеческие эмоции, наполнявшие доселе музыкальное пространство, подменила имитация чувств вкупе с душевной и духовной пустотой. Шутовство и ёрничество возвели в ранг новой эстетической и философской доктрины. Наступил эмоциональный коллапс. Музыка неоклассицизма — суть музыка внутреннего психологического конфликта. Конфликта с самим собой. Русские сезоны в Париже всемерно подтолкнули развитие этого стиля...

Борис Александрович Чайковский (10 сентября 1925 — 7 февраля 1996)

Итак, в путь! Борис Александрович Чайковский. Как у любого крупного композитора второй половины XX столетия в палитре мастера всё перемешано. Однако, каждое выдающееся сочинение должно иметь стилистический стержень, стилистическую основу. Возьмём *фортепианный концерт*. Итак, что тут перемешано, и что за «стержень». Стили присутствуют такие: классика новой волны, поздний романтизм, романтизм, неоклассицизм, романтический модерн. В целом же получился *новый стиль*, в котором писали музыку постромантики, то есть *новые романтики* советской школы. Так и назову этот стиль — «неоромантизм». Но неоромантизм, как и романтизм, бывает разный, и отличается один от другого весьма существенно. Бывает неоромантизм с явными вкраплениями от стиля неоклассического, в палитре красок схоластических и болезненно-гнетущих. Бывает неоромантизм «романтического» покроя, а тут музыка положена на «постулаты» *классики новой волны*. В этом стиле написаны первая и вторая части концерта, и в некоторой степени его пятая часть. Тогда как третья и четвёртая части находятся под существенным влиянием неоклассицизма, в них угадываются нотки столпов этого стиля: Хиндемита, Бартока, Онеггера, Стравинского, Бриттена, Мийо, Пуленка, Мар-

тину, Кшенека, Лютославского (и других), однако замечу, что *общий вектор на классику новой волны* уверенно прослеживается и в этих частях. И об этом прямо сейчас.

Но перед тем как обозначить, перечислить эти самые «постулаты классики новой волны», на которые положены первая, вторая и пятая части фортепианного концерта Бориса Чайковского, назову имена композиторов, творчество которых формирует сегодня наши представления об этом относительно молодом и перспективном музыкальном направлении в его «чистом» виде: Владимир Мартынов, Андрей Попов, Арво Пярт, Джон Тавенер, Владимир Годар, Гия Канчели, Петер Вакс, Стефан Микус...

Итак, *классика новой волны...*

1. В целом эта музыка усложнённой фактуры. Строится такая музыка на тональных отклонениях в дальние степени родства; порой настолько дальние, что ощущение тональных отклонений теряется вовсе. В ней отсутствуют (не везде, но как правило) циклические формы, то есть повторы гармонико-мелодических циклов с обязательным разрешением в доминантную тональность; налицо явные признаки *модального мышления*. Зачастую эта музыка имеет не только *признаки модального мышления*, но в основе своей держится на модальных и модально-полифонических построениях, как у Микуса и Пярта, к примеру.

2. Музыка наполнена соком жизни и теплотой, в ней отсутствуют типичные признаки неоклассицизма: душевный излом, эмоциональная схоластика, болезненное шутовство и духовная опустошённость. Классики новой волны старательно дистанцируются от конструктивизма всех мастей: додекафонии (серийной техники), минимализма, сонорики (замена аккордов кластерами), пуантилизма и тому подобное...

3. Тут могут присутствовать элементы упрощенчества, элементы полу-эстрады. Но когда они пугали меня, эти элементы? Никогда не пугали. Они есть у Моцарта, Верди, Чайковского. От этого их музыка не стала менее великой.

Отмечу к слову, что *кларнетовый концерт* Бориса Чайковского также написан в русле классики новой волны, однако влияние раннего романтизма тут весьма и весьма ощутимо, что совсем нетипично для означенного стиля, и оттого музыкальная фактура получилась *излишне облегчённой* и *упрощённой*. Присутствует здесь и отчётиловая «нота неоклассицизма», что дополнительных баллов сочинению не дало. В целом вышло незамысловато, и в развитии — слабовато...

Но вернусь в фортепианному концерту, в котором Борис Чайковский не только «использует приемы», но *всемерно развивает* стиль классики новой волны, добавляя в музыку ощущимые «присадки» из «нео» и «пост» романтизма, а это означает вкупе, что сочинение вышло *свойства усложнённого*. Но что значит «свойства усложненного»? По сравнению с чем «усложненного»? По сравнению с музыкой барокко и рококо, по сравнению с ранним, «легким» романтизмом, а также всем «эстрадным монолитом» дня текущего и недалёкого прошлого. То есть по сравнению с музыкой равномерно-темперированного уклада: с ухоженным и аккуратно подстриженным «музыкальным ландшафтом», как в барокко и рококо, к примеру, либо музыкой, расписанной в стандартных и незатейливых «квадратах» от цеха эстрадного, разница небольшая. Такие сочинения построены на тональных отклонениях в крайне близкие степени родства, и, как правило, имеют циклическую структуру. В барочных, эстрадных сочинениях цикличе-

ские формы выражены явно, как в песне: «куплет — припев» суть цикл, далее повторы (либо вариации). У ранних романтиков по сути всё то же, но случается, что в завуалированной форме: и отклоняться могут в дальние степени родства, и циклы носят не столь выраженный характер. Но сути дела это не меняет. Поздние же романтики исповедуют *сквозную форму* развития сочинения. Отсутствие привычных циклов, а также тональные отклонения в крайне далёкое родство приводят к потере «темперированного» мажорно-минорного ориентира и нивелируют само понятие тональных отклонений. Так музыку чувствовали и так творили многие поздние романтики и *новые романтики* «романтического крыла». Из великих отмечу Рихарда Вагнера, Антона Брукнера (пусть тяготение к «тональному» складу у него весьма ощутимо), Густава Малера, Рихарда Штрауса, Дмитрия Шостаковича, Николая Мясковского, Александра Локшина, Юрия Буцко, ну и не только... Итак, *сквозное развитие музыкальной мысли* назову базовым принципом (или признаком) музыки *сложной*. Человек, не склонный к музыкальному развитию, начинает спотыкаться, маяться, и музыку такую воспринимает с трудом. Но время остановить нельзя, и композиторы начинают всяческие изыскания, направленные на усложнение музыкального языка. И это не единственный путь в стремлении к музыкальной сложности. Бывает так, что сочинение развивается крайне слабо, либо не развивается вовсе, ни о каком «сквозном развитии» и речи нет, но при этом воспринимается весьма непросто. Какой музыкальный приём тут кроется? Диссонансы. Диссонирующие интервалы-созвучия (секунды, тритон, септимы, а также аккорды, выстроенные на их основе), кластеры и множество микрохроматических интервалов (тут нужно проводить

целое исследование). Но это не все. Музыкальные полотна истинного композитора-новатора, которому тесно в «стандартных рамках», помимо диссонансов отличит от обычных сочинений *полное* отсутствие читаемых мелодических линий, традиционных гармонических построений и ясных музыкальных форм. Коль таланта не так много, можно себя попробовать в минимализме и другого рода конструктивистских изысканиях. Из того что «ничего» — попытаться создать «нечто». Всё эти «вения и течения» нередко объединяют термином «авангард», что означает: «на передовых рубежах», или «обгоняя время — впереди музыки всей». Странный термин. Впереди чего или кого конкретно? Впереди Шостаковича? Впереди Буцко, Локшина, Тищенко? Никого из конструктивистов XX века и близко нет. Безусловно, на волне нового искусства было создано немало талантливой музыки, её творили Шёнберг, Штокхаузен, Лигети, Кагель, Фельдман. Но это эпизоды, общей картины не меняющие и особого веса не имеющие. Однако вернусь к диссонансам. Отмечу, что в небольших дозах диссонирующие интервалы и созвучия могут разнообразить, «оживить» музыкальный язык, придать «остроты» и терпкости музыкальной фактуре, но у великих композиторов диссонансы не самоцель, а рядовая краска музыкальной палитры, тогда как у конструктивистов всех мастей — самоцель. К усложнению музыкальной фактуры приводят также нестандартные размерности, ритмические «спотыкания», а также особый вид диссонансов, который можно представить как диссонанс звуковысотных соотношений между сольной мелодической линией и оркестровым «бассо-континуо», когда мелодия полностью или частично расписана как бы в другой тональности по отношению к тональности оркестрового массива. В той или иной мере, все

эти усложняющие приёмы, и в их числе «диссонанс звуковысотных соотношений», использовал в своём творчестве и Борис Чайковский, *фортепианный концерт* не исключение («диссонанс соотношений» чётко прослеживается в конце его второй части). Пытливый, способный и внимательный меломан эти «приемы» музыкального письма в представленном концерте непременно обнаружит и все по полочкам разложит...

Итак, подытожу.

Концерт для фортепиано с оркестром Бориса Чайковского является истинным музыкальным «прозрением», его магия и волшебство не померкнут с годами, открывая композиторам и меломанам всё новые и новые «музыкальные горизонты»...

Однако, продолжу. Можно ли сказать, что столпы советского неоромантизма заимствовали друг у друга идеи, музыкальные обороты? Возможно, но весьма незначительно, и в весьма самобытной интерпретации. Вокальное сочинение «Знаки Зодиака», написанное Чайковским на стихи Тютчева, Блока, Цветаевой и Заболоцкого, является, как и фортепианный концерт, подлинным шедевром мировой культуры. Можно ли усмотреть параллели с четырнадцатой симфонией Шостаковича? В желании поумничать можно, а по сути — общего не так много. Четырнадцатая симфония Шостаковича о смерти, а кантата «Знаки зодиака» — о жизни. Безусловно, в композиции на стихи Цветаевой мастер добрал трагизма, добрал существенно, но не более, чем того требовал текст, и глубокой сумеречной краски избежал; и в данном случае *философия стиха* слилась в полную и восхитительную гармонию с *философией музыки* Чайковского! И музыкальный язык у этих сочинений разный. У Шостаковича в основе музыкальной конструкции лежит надёжный, устоявшийся и проверенный годами

ми стиль *позднего романтизма*, а в «Знаках Зодиака» музыкальное полотно соткано из «нового звука», и демонстрирует слияние двух стилей: *неоромантизма и классики новой волны*.

Не только в сторону классики новой волны смотрит Чайковский. В его *первой симфонии* весьма выраженным и терпким оказался дух неоклассицизма (во второй симфонии картина примерно та же). Позднее композитор будет тяготеть в своём творчестве к «классике новой волны» (впрочем — не везде, впрочем — весьма условно), а тут явный крен в неоклассицизм, что, собственно, и роднит, пусть не явно, первую и вторую симфонии Бориса Чайковского с музыкой Шостаковича. В большей и полной мере «неоклассический дух» проявился во *второй* части первой симфонии мастера. Но в целом, стиль Бориса Чайковского, как уже отмечалось, смыкается вовсе не неоклассицизмом, а с классикой новой волны, оставаясь при этом эмоционально ярким, подлинно *романтическим* по духу, советским и русским по своей глубинной сути, и тем самым, к слову сказать, он дистанцируется от классики новой волны традиционного покрова. *Третья и четвёртая* части первой симфонии подтверждают этот тезис сполна!

Сделаю небольшое отступление. Откуда берётся музыка? Даётся сочинителю свыше, или он, путём бесчисленных проб и ошибок, усердно и кропотливо, ноту к ноте, складывает оригинальное, ни на что не похожее музыкальное полотно? Про которое скажут: «Это талантливо!». Скажут те, кто всерьёз способен понимать музыку. Настоящая музыка сочиняется не для всех, она сочиняется для избранных. Эти избранные получили от природы волшебный дар — слышать музыку. Он даётся немногим, да и то в малых количествах. Далее нужно развиваться самому. Кто-то скло-

нен к развитию, кто-то нет. Кто-то пытливый, а кто-то ленится. В любом случае стать избранным — это не только дар, но и работа. Так же и сочинительство — это и дар, и работа. Композитор может получить от природы больше или меньше, но в любом случае он должен полученное прорабатывать, дорабатывать, пропускать через себя. Без кропотливого труда отпущенная свыше музыкальная тема превратится не в гениальное сочинение, а в «популярный» экзерсис. Такое нередко можно встретить у классиков новой волны, у Годара, Микуса и Пярта, к примеру. Пусть «услышано по вдохновению небес», но без кропотливого труда выдающейся музыки не создать. И обратно, без озарения, одним лишь усердием, гениальное сочинение не сотворишь. К примеру, Борису Тищенко, одному из величайших композиторов в истории музыки, много даётся свыше. И главное свойство его таланта — моментально, не теряя ни крупицы, воплощать навеянное небесами в нотный текст. Моментальная реализация в звуке импульса души и потока сознания. Так, к примеру, получилась, так сложилась его *седьмая симфония*. Удивительный, ни на кого и на что не похожий стиль письма. Непредсказуемо и восхитительно! Такую музыку можно назвать эклектичной и даже странной, но всё тут живёт, дышит и удивительным образом складывается в картину цельную, завершённую. Так что же делает эту затейливую и странную музыку истинной, подлинной? Во-первых, это гениальная *третья* часть симфонии. Романтическая, печальная, располагающая к созерцанию, медитации и неспешным раздумьям. Её образ — лирический и медитативный одновременно. Необычная и волнующая краска! Во-вторых — искромётный фонтан, феерия *музыкальных идей*, что вихрем проносятся сквозь всю седьмую симфонию, дарят

чуткому меломану радость и чувство единственно подлинной и здоровой эйфории: суть *музыкальной эйфории*. Головокружение и восторг! Не в этом ли суть настоящего искусства?!

Идём далее. Ещё одно небольшое отступление. Крайне важно задать вопрос и попытаться на него ответить: имеет ли значение для восприятия музыкального сочинения то, что имел в виду автор? То, над чем автор размышлял и каким образом пытался привязать свою музыку к тем или иным философским и религиозным доктринаам, к тем или иным сюжетным линиям из литературы или других источников? То же и живописи: имеет ли значение для смотрящего на картину, какой такой смысл, мудрёный ли, бытовой вкладывал художник в свои полотна? И ответ вырастает со всей очевидность: нет, ни в музыке, ни в живописи собственные мысли автора особого значения не имеют. Звуковое полотно или полотно визуального свойства должны пробуждать *непосредственный* эмоциональный отклик, независимый от задумок и настроений автора, от символизма его сочинений, независимый от глубины познаний «среднестатистического» человека в специфических областях науки, культуры, истории. Причём у разных людей эмоция может генерироваться разная, главное — её наличие. Коль полотна Босха оживляли бы сознание только его современникам, тем, кто знает о чём речь идёт, а людей дня текущего, которые этого не знают и знать про это не хотят, оставляли бы абсолютно безучастными — цена такому Босху была бы не слишком велика. Если месса только потому и месса, что там слово-символы такие, понятные лишь тому, кто на латыни думает и говорит, а сама музыка *метафизического ресурса* не пробуждает и просветлению сознания не способствует — это не месса, но пародия на неё.

К примеру, в кантатах Баха нередко встречается подобное: текст религиозный, об Иисусе Христе, но духовным смыслом сочинение не исполнено. Что взять такую кантату, что «Кофейную», всё едино, не о боге она в широком метафизическом аспекте.

Не текст и не символы — но *музыка вкупе с текстом* делают баховские кантаты подлинно религиозными (или подлинно метафизическими; тут термин выбирает каждый самостоятельно, кому что ближе и понятней). Таких духовных кантат у Баха немало, более, чем «кофейных»...

Переведу вопрос в другую плоскость. Коль взялся писать музыку на *определенённую* тему — нужна конкретика, нужен вполне *определенный* текст. К примеру, четвёртая симфония Шнитке: задумывалась как религиозная, в которой (по замыслу автора?) должны были объединиться католическая, православная и иудейская конфессии, но кроме финала: «*Богородице Дево, радуйся*», ничего непосредственно религиозного в ней нет. Если речь идёт о христианской тематике, то музыка должна прирастать не только метафизическими ресурсом, о чем писал выше, но и быть *христианской конкретно*. Музыкальное произведение должно погружать в новозаветные события и отображать образ Христа; отображать *музыкой и словом*. И тут важно ответить на вопрос: если произведение пробуждает разум и настраивает оный на метафизическое восприятие мира, дарит духовное наслаждение, ведёт к духовному просветлению, является ли это сочинение религиозным априори, можно ли на этом основании объявить его религиозным? Коль нет в нем конфессиональной конкретики — то нет, нельзя. Привязка к христианской: католической и православной тематике весьма эфемерна в четвёртой симфонии Шнитке. Католическая, протестантская музыка не-

мыслимы без григорианского хорала, а православная музыка немыслима без знамённого распева (либо их духовной, философской и художественной транспозиции). И там, и там есть духовный текст. Именно духовный текст в купе с музыкой делают григорианские хоралы и знамёные распевы подлинно религиозными, и другого нет; всё остальное суть попытка что-то к чему-то притянуть за уши, но это практика сугубо частная и дело личное... И к иудейской вере привязка в четвёртой симфонии также весьма эфемерна: лишь чуть, лишь вскользь повеяло востоком; но для идентификации музыки, как «еврейской религиозной», этого крайне мало, достаточно послушать иудейскую молитвенную музыку, дабы в этом убедиться. Итак, что здесь имел в виду Шнитке — значения не имеет. Важно лишь то, какие ассоциации, какие эмоции у слушателя дня сегодняшнего вызывает то или иное произведение искусства. Ещё и ещё раз подчеркну: подлинно религиозное сочинение должно прирастать не только метафизическим ресурсом, но иметь вполне конкретный религиозный текст. Только в слиянии этих «стихий» рождается подлинно духовная (читай религиозная) музыка. Это главный вывод из тех довольно пространных рассуждений, что его предвосхихали. В четвёртой симфонии Шнитке «слияния стихий» не случилось.

Итак, повторюсь. Что имел в виду Шнитке, сочиняя свои, безусловно выдающиеся опусы, и в том числе четвёртую симфонию — не так важно. Ну а что в его музыке важно? Что в его музыке имеет определяющее значение? Что довлеет над его сознанием и талантом? Прежде всего, музыка Шнитке наполовину «немецкая», у него, на ту же половину — северная европейская музыкальная ментальность, в отличие от других советских неоромантиков: Шостаковича, Салманова,

Книппера, Тищенко, Буцко, Локшина, Чайковского, Попова, Слонимского, Банщикова, Подгайца, Коллонтая, к примеру. Их музыкальная ментальность — целиком русская. У Шнитке, как отметил выше, на половину немецкая. Корнями его музыка уходит к древним северным германским племенам: готам, меровингам, каролингам, их мироощущению и фольклору подчиняясь. Пытливый и вдумчивый меломан спросит: а, собственно говоря, кто и откуда знает, какая музыкальная ментальность была у древних германских племён? Хороший и правильный вопрос. Никто достоверно не знает. А кто достоверно знает, какие-такие амвросианские распевы в действительности? А староримские? Но традиции сохранялись веками, и сегодня такая музыка звучит и записывается. Так и тут. Фольклор древних германцев оценивается по наследию и влиянию. По влиянию прежде всего на формирование григорианских хоралов. В их окончательном виде. По светской танцевальной и песенной музыке мейстерзингеров и трубадуров начала второго тысячелетия. Музыкальная ментальность древних германцев нашла отражение в духовном творчестве Хильдегарды Бингенской, Магистра Леонина, Петротина Великого, Джона Данстейбла, Йоганнеса Таписье и других, в том числе более поздних композиторов. И в музыке Шнитке германская ментальность также нашла отражение. Его музыка наполовину немецкая. На другую половину — русская и советская, но об этом поговорим позже. В германской своей половине музыка Шнитке по-северному холодная, мистическая, она касается страшных тайн, она — в объятьях мрака. Итак, назову Шнитке «романтиком мрака». Но что это означает? Быть может, душа его стремиться во мрак и в звёздном вихре сливается с Наездником Тьмы? Или Шнитке по-эстетски роман-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru