

Современная музыка

«ПОЧЕМУ Я ВЫБРАЛ МУЗЫКУ? КТО ЗНАЕТ, МОЖЕТ, ОНА САМА ВЫБРАЛА МЕНЯ»

БЕСЕДА С ТРИСТАНОМ МЮРАЕМ*

Рена Фахрадова

Один из крупнейших композиторов современности — Тристан Мюрай (р. 1947) — посетил Москву в ноябре 2018 года по приглашению «Студии новой музыки», ее художественного руководителя Владимира Григорьевича Тарнопольского. Целью его приезда в Россию было участие в жюри Международного конкурса Московской консерватории «Новые классики» для композиторов от 14 до 35 лет. Это был не первый опыт сотрудничества Мюрая со Студией. В 2005 году он участвовал в проекте «Созвучие. Антология музыкального авангарда XX века», задачей которого было «показать развитие музыкального авангарда в разных странах мира как единый процесс, дать целостный взгляд на развитие музыки XX века»¹. *

На сей раз Мюрай приехал в Москву уже будучи автором более семидесяти сочинений для разных составов исполнителей — от инструментов соло до симфонического оркестра. За его плечами стояли такие именитые ученики, как Марк-Андрэ Дальбави, Кайя Саариахо, Джошуа Файнберг, Джулиан Андерсон и многие другие, которые разделили и продолжили увлечение композитора спектральным методом. 16 ноября в Конференц-зале Московской консерватории прошла памятная встреча с Тристаном Мюраем. Большую часть своего времени он рассказывал о новых сочинениях и показывал аудио- и видеопримеры последних пьес. В зале присутствовало около ста человек (при вместимости 60 слушателей). Вопросам не было конца, поэтому вместо положенного часа встреча растянулась на все четыре.

По стечению обстоятельств для интервью был отведен только один час, однако беседа заняла в два раза больше времени. В известных зарубежных интервью Мюрая с Брюсом Роналдом Смитом², Джеффри Арло Брауном³, Рикардо Трухильо⁴,

* Запись и перевод текста Р.З. Фахрадовой.



Тристан Мюрай

Джулианом Андерсоном⁵, а также в единственной русской публикации интервью с Антоном Ровнером⁶ так или иначе затрагивались вопросы музыкальных техник и возникновения спектрального метода. Предлагаемая ниже беседа связана с конкурсом. Так как его специфика заключалась в двух номинациях — «Современная академическая музыка» и «Современная популярная музыка», а жюри было одним и тем же, Т. Мюрай оценивал композиторов, представлявших, казалось бы, совершенно полярные области. Этот факт

определил первую половину беседы, в которой композитор рассказывает о своем отношении к популярной музыке и ее влиянии на академическую. Во второй половине интервью внимание сконцентрировано на творчестве Тристана Мюрая. Он говорит о собственном восприятии времени в музыке, о важности гармонического мышления, об интересе к неевропейским культурам, а также о правомерности существования в настоящее время национальных композиторских школ⁷.

Пользуясь случаем, выражаю искреннюю благодарность художественному руководителю ансамбля «Студия новой музыки» Владимиру Григорьевичу Тарнопольскому за организацию этой незабываемой встречи.

«Я ДУМАЛ, ЧТО СОЗДАВАЛ ПОДОБИЕ МОСТА,
СОЕДИНЯЮЩЕГО РАЗНЫЕ ВИДЫ МУЗЫКИ»

Р.Ф.: Начиная с последней четверти XX века, можно заметить интерес композиторов к популярной музыке (например, Ромителли признавался, что его покоряет открытость и импульсивность рок-музыкантов, и он стремится объединить в своей музыке особенности рок- и академической музыки). Что вы думаете об этом тренде, и допускаете ли возможность использовать подобный синтез в своих произведениях?

Т.М.: На самом деле, я не уверен, что это так сильно популярно, как вы говорите. Я разговаривал с самыми разными людьми, и мне кажется, что у вас особый взгляд на эту тему. Насколько мне известно, во Франции и других странах подобное направление не особенно распространено. Мое видение новой музыки сформировано знанием самых разных локусов и музыкальных направлений, поэтому могу сказать, что то, что вы описали — лишь одно из них. Существует огромное количество других направлений и смешение особенностей популярной и академической музыки не является чем-то новым.

Помнится, когда я был студентом, многие композиторы, к примеру, вводили джазовые элементы в свою музыку. В то время это особенно было распро-

странено на территории США, но вскоре исчезло, так как подобный синтез все же не работал так, как нужно. Во всех смыслах.

Что касается рок-музыки, то был период (где-то в самом начале 1970-х), когда это направление было очень прогрессивным в Америке, в Германии... Я, например, помню такую группу, как «Blood, Sweat & Tears», потому что в то время она нравилась многим, в том числе и мне. Ну а в скором времени можно было наблюдать коммерциализацию музыки на примере двух групп: «Pink Floyd» и «Queen» (довольно интересные в своем жанре, на мой взгляд). На самом деле довольно любопытно, что музыка сегодня действительно становится более коммерческой, чем была раньше.

Я пробовал делать подобного рода синтезы академической и популярной музыки в 1980-х. У меня есть несколько пьес с синтезатором, электрогитарой, и они более или менее успешные. Например, пьеса для электрогитары⁸ — одна из самых известных среди моей музыки, и ее достаточно часто исполняют. Я думал, что создавал некое подобие моста, соединяющего разные виды музыки, потому что в основе всего лежал звук. Синтетический звук. Можно даже сказать, что этим мостом была спектральность /смеется/. А почему бы и нет? Спектральная техника была тогда действительно популярна. Я пытался делать что-то сильное, но все же это направление развития довольно ограниченное, поэтому ты не можешь раскрыть его в полной мере.

Р.Ф.: Весьма необычное мнение. Среди многих композиторов бытует мнение, что наоборот, будущее музыки находится за смешением жанров. В конце концов, это направление сейчас активно развивается в творчестве многих композиторов из Германии, Нидерландов...

Т.М.: Нет, конечно нет. Я встречаю много молодых композиторов и вижу, что они делают. Поэтому я все же не думаю, что то, о чем вы говорите, достаточно распространено. Но, может, это потому, что те, кто занимаются созданием музыки на стыке популярной и академической, не приходят ко мне /смеется/. Кстати, это вполне возможно. В любом случае, я очень открыт ко всему, и если кто-то захочет заниматься чем-то подобным, то я совершенно не имею ничего против. Но все же к такой музыке я настроен весьма скептически.

Что касается будущего музыки... Кто знает? Я не знаю, что буду писать в следующем году и что вообще случится с музыкой.

«ВОЗМОЖНОСТИ СПЕКТРАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ — В БЕЗГРАНИЧНОМ ОБЪЕДИНЕНИИ ЗВУКОВЫСОТНОСТЕЙ»

Р.Ф.: В вашей статье «After-Thoughts» 2005 года вы пишете, что одним из самых больших недостатков ваших студентов является отсутствие гармонического мышления. Что вы думаете о современных композиторах? Так ли необходимо это гармоническое мышление в 2018 году?

Т.М.: Оно всегда необходимо, потому что это одна из основных черт музыкальной логики. Если честно, меня часто вгоняет в депрессию то, что я слышу /

усмехается/. Практически везде отсутствует хоть какое-то гармоническое мышление или контрастность звуковысотной организации.

Я помню, как Мессиаан говорил нам еще задолго до 1970-х годов: «Я не знаю, что нам следует писать», на что я всегда думал: «Если не можешь писать — не пиши!» /смеется/.

Собственно, о чем я и говорю, возможности спектральной техники — в безграничном объединении звуковысотностей. Один из студентов IRCAM называл это «вертикальным синтаксисом». По-моему, довольно интересная идея, потому что он подразумевал некую вертикальную организацию, другими словами, тембр (для меня это одно и то же), который обладает собственным смыслом.

Р.Ф.: Давайте обратимся к прошлому. Насколько мне известно, когда пришло время выбрать какое-то словесное обозначение тому, что мы сегодня называем спектрализмом, вы и ваши коллеги долго не могли прийти к единому мнению. Насколько слово «спектрализм», по-вашему, действительно отражает суть явления?

Т.М.: Я бы не сказал, что мы в принципе пытались найти вербальное определение. Мы просто делали то, что считали нужным. Назвать работу по изучению и использованию в музыке структуры звука «спектральной музыкой» было не нашим решением, мы в принципе не хотели давать этому какое-то имя, это сделали совершенно другие люди. Я помню дискуссии с Жераром Гризе, когда на курсах в Дармштадте (приблизительно в 1980-х гг.) он сказал мне: «Люди хотят называть то, что мы пишем, спектральной музыкой, и я не согласен с этим», на что я ответил: «Хорошо, ты не согласен, но ты же понимаешь, что именно так это и будет называться». В любом случае, все это было решено не нами. Более того, я никогда не думал, что это какой-то новый тип композиции, ведь это просто набор техник, определенное отношение к звуку, понимание того, что такое звук и отношение между природой звука и музыкальной конструкцией. Так что это объединение подобных идей, но никак не стиль.

Р.Ф.: Вы немного рассказали о вашей работе в IRCAM. Как я понимаю, на тот момент (1970-е — 1990-е гг.) изучение звука и создание компьютерных программ было одной из основных задач вашего творчества.

Т.М.: Именно так. На самом деле, сложно говорить о том, что было первым, а что вторым. По сути все, чем мы занимались — это пытались найти адекватное воплощение тому, что было у нас в голове, искали верные инструменты, чтобы достичь этого. В конце 1970-х у нас еще ничего не было, и мы получали любую информацию только из книг. Через какое-то время начали возникать самые разные компьютерные техники, в том числе и в IRCAM, где было возможно проводить анализ звука с помощью компьютера, что помогло нам лучше понять то, чего мы хотим. Короче говоря, когда ты получаешь информацию о новых способах изучения звука, это порождает новые идеи, которые, в свою очередь, порождают новые техники для изучения этого звука.

«ЛЮДИ СЛУШАЮТ НЕ КОНЦЕПЦИИ — ОНИ СЛУШАЮТ ЗВУКИ»

Р.Ф.: Думаете ли вы о восприятии слушателей, когда сочиняете музыку? Насколько это важно для вас?

Т.М.: Для меня существуют две важные вещи, касающиеся сочинения музыки. Об одной из них мы уже говорили — это вертикальная организация и возможности ее использования. Но гораздо более важная составляющая — это время, оно даже важнее вертикальной организации, чего не осознает подавляющее большинство композиторов.

Когда я говорю «время», то подразумеваю под этим целый ряд, казалось бы, совершенно разных понятий: это ритм (в меньшей степени), жест (в большей степени) и форму (в наибольшей степени). Многие композиторы хотят удержать всю организацию за счет концепций, но это не работает, потому что люди слушают не концепции — они слушают звуки. Более того, в зависимости от природы слышимого звука изменяется восприятие времени. Невозможно отделить себя от временной организации, контекста музыкальной структуры и связи между этими двумя параметрами.

Р.Ф.: То есть вы пытаетесь себе представить, как именно люди воспримут ваше произведение?

Т.М.: Да, я стараюсь. Конечно, я никогда не могу знать на самом деле, но это не значит, что нужно перестать пытаться. Любой композитор является первым слушателем своей музыки, и это весьма проблематично, потому что ты знаешь, что в этой музыке происходит на самом деле. Поэтому я стремлюсь к тому, чтобы полностью забыть то, что написал и представить, что никогда не слышал этой музыки ранее. Я понимаю, что мое время не идеально, ведь, к примеру, в самом начале пьесы людям нужно больше времени, чтобы познакомиться с новой информацией. Наверное, им также нужно время на ее запоминание, чтобы, когда какая-то музыкальная структура вернулась, ее можно было узнать.

Временная организация является для меня ключевым моментом композиции. И, кстати говоря, это замечательный способ отличить хорошего композитора от менее хорошего, даже если у него есть какая-то звуковысотная организация или любая другая — этого недостаточно.

Р.Ф.: Как вы думаете, существует ли какое-то «идеальное слышание» вашей музыки?

Т.М.: Что вы имеете в виду?

Р.Ф.: Например, Штокхаузен считал, что каждый воспринимает музыку совершенно по-разному, и каждый по-своему прав. Лютославский же наоборот говорил, что «Я сам сочиняю восприятие слушателя». Что из этого вам ближе?

Т.М.: На самом деле, все /смеется/. Я не могу контролировать то, как люди слушают мою музыку, но при этом надеюсь, что воспринять ее можно только каким-то одним образом. В каком-то смысле это и есть то, что я стараюсь воплотить в своей музыке: сделать так, чтобы у каждого был минимальный уровень возможностей воспринимать ее как-то по-своему; создать некое не-

посредственное, прямое восприятие музыкальной формы, всеобщей формы и ощущений. Для меня важно, чтобы музыку можно было слушать много раз и каждый раз замечать что-то новое, и именно для этого музыка должна быть достаточно насыщена, чтобы ее можно было слушать более, чем один раз. Бывает, что пьеса кажется просто замечательной, но ее невозможно слушать несколько раз, ведь каждый раз слышится одно и то же — ничего. Настоящий интерес представляют произведения, в которых при повторных прослушиваниях обнаруживается все больше разных деталей и слоев информации.

Глубина и богатство музыкальной ткани определяется именно этим — насколько возможно углубиться в слои информации при повтором слушании.



Тристан Мюрай и Рена Фахрадова

«Я НИКОГДА НЕ ПЫТАЛСЯ НАПИСАТЬ ЧТО-ТО НА ОСНОВЕ ФОЛЬКЛОРА»

Р.Ф.: Насколько я знаю, у вас есть уже довольно длительный интерес к неевропейским культурам. Можете ли вы сказать, каковы истоки вашего интереса?

Т.М.: Сложно сказать. Когда-то в молодости я поехал в Китай и понял, что меня очень привлекает эта культура.

Р.Ф.: Повлиял ли этот интерес на ваше творчество чем-то, кроме использования конкретных инструментов?

Т.М.: Я так понимаю, что вы имеете в виду мою пьесу «L'esprit des dunes». Этот было настоящее исследование тибетских инструментов и монгольского пения. При этом я никогда не пытался написать что-то на основе фольклора, как, например, Бела Барток. Я не хочу писать что-то, похожее на музыку других культур. Не думаю, что из этого получится что-то хорошее. Но знакомиться, слушать и воспринимать музыку иных культур кажется мне чрезвычайно важным и интересным. Конкретно в отношении музыки могу сказать, что это позволяет лучше изучить феномен звука.

Я очень много путешествовал, слышал гамеланы⁹ на Бали, гагаку в Японии и множество других вещей. Очень интересно наблюдать за разными видами музыки сквозь особое восприятие слушания, времени, зачастую такими отличными от привычных нам. Вы спрашивали о некоем «идеальном слышании». И это как раз еще один пример того, насколько оно может быть разным, ведь у каждого народа своя форма восприятия музыки. Например, когда вы слушаете

индийскую музыку так же, как любую европейскую, то это будет крайне поверхностно, потому что вы не знаете всех изгибов этой музыки. Нужно знать что-то большее: к примеру, об импровизационности такой музыки, о происходящем между исполнителями на ударных инструментах состязании... По крайней мере, знание культур разных стран предполагает знакомство не только с музыкой, но и архитектурой, к примеру. Для меня очень интересна тема литературы и особенностей разных языков. Хотя я и, естественно, не знаю этих языков, мне интересно постигать то, что передается словами, такими отличными от наших.

«Я ВСЕГДА СТАВИЛ ЗАДАЧУ СОЗДАТЬ УБЕДИТЕЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИСКУРС»

Р.Ф.: Какая главная задача вашей музыки сегодня?

Т.М.: Мне кажется, я всегда ставил задачу создать убедительный музыкальный дискурс, забыв о всех попытках изучения звука и всем остальном. Одной из таких задач было также общение со слушателями, аудиторией. Сейчас я думаю, что благодаря всем известным мне инструментам я могу построить любой спектральный код без непосредственного спектрального анализа, потому что все делается компьютером, поэтому сделать что-то подобное не является чем-то из ряда вон выходящим. Что является более важным, так это вопрос — как создать музыкальную форму, которая бы значила что-то для других людей.

Я не очень заинтересован в какой бы то ни было идеологии или абстрактных концепциях. Меня гораздо больше интересует, *что* я могу выразить и *что* люди могут получить из того, что я себе представляю.

Р.Ф.: Насколько я знаю, у вас в семье много художников. Повлияло ли это как-то на вас? Вы никогда не думали о том, чтобы рисовать?

Т.М.: О нет, это не для меня... Почему я выбрал музыку? Кто знает, может, она сама выбрала меня /смеется/. Я бы, конечно, хотел рисовать, но я ведь не могу делать абсолютно все! Это так же сложно, как и писать музыку.

По поводу моей семьи... Одна из моих сестер сделала сайт о нашем отце, там выставлены его работы: рисунки, стихи и многое другое. Он изобрел свою технику рисования с помощью чернил. Вообще, мой отец очень интересовался визуальным искусством, у него было множество друзей-художников. Начинал же он как журналист, писал критические статьи на выставки и все, что с этим связано. Сам же я никогда не задумывался о том, чтобы продолжить его путь. Но в целом визуальное искусство мне крайне интересно.

Р.Ф.: У вас есть какие-то любимые художники?

Т.М.: О, у меня их много! В прошлом году я даже работал с видеохудожником (тот, кто создает произведения искусства в формате видео, в направлении видео-арт — прим. Р.Ф.). Вообще, за все время мы сделали с ним¹⁰ два проекта: 1) «Liber Fulguralis» (2008) — произведение, вдохновленное утерянной книгой античных оракулов; 2) «Near Death Experience» (2017) — по очень известной картине Арнольда Беклина.

«СЧИТАЮ ПОНЯТИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ОЧЕНЬ СИЛЬНЫМ УПРОЩЕНИЕМ»

Р.Ф.: Что такое французская музыка сегодня? Чем она отличается от музыки других стран?

Т.М.: Не уверен, что так уж много отличий между странами. Люди, безусловно, везде разные, но не думаю, что это сильно связано с их происхождением или страной.

Р.Ф.: Но ведь, например, французскую музыку начала-середины XX века иногда можно угадать, даже не зная фамилии композитора.

Т.М.: Хорошо, Дебюсси, конечно, совершенно особенный композитор, но это не потому, что он француз, а потому, что он Дебюсси. Что касается Мессиана, то если вы читали какие-то его высказывания о музыкальной выразительности, то наверняка заметили, что он немало говорит и о русской музыке, например. В некотором отношении есть достаточно много общего между Мессианом и Скрябиным.

Когда я анализировал прелюдию к «Послеполуденному отдыху Фавна», то заметил некоторое сходство с увертюрой к «Тристану и Изольде»: схожая гармония, схожая организация музыки... Именно поэтому крайне сложно описывать музыку с национальной стороны и, признаться, такой национальный подход мне совершенно не нравится.

Р.Ф.: То есть вы отрицаете само понятие «национальная школа».

Т.М.: Абсолютно. Я считаю понятие национальной школы очень сильным упрощением. Особенно в наше время, конечно же!

В определенный и довольно непродолжительный период времени, с конца девятнадцатого века до начала двадцатого, композиторы старались выйти из тональной организации музыки и классических музыкальных форм. Взамен они обращались к тому, что находили в глубинах традиций своих стран — отсюда и все эти понятия: «испанская школа», «русская школа» и прочие. Но нельзя же и в наши дни все сводить исключительно к понятию национальных школ, слишком много изменений произошло с тех пор.

Вы знаете «Иберию» Альбениса? Он писал ее, когда жил в Париже. Безусловно, эти темы вдохновлены разными испанскими мотивами, но ведь музыка... музыка — это просто музыка! Очень сложные гармонии и все в таком роде.

То же самое, насколько я знаю, касается и Римского-Корсакова, когда он писал свое Каприччио.

То же касается и исполнений: я работал со множеством различных оркестров по всему миру и могу сказать, что иногда мои собственные сочинения германские оркестры исполняют гораздо лучше французских.

Я встречал неамериканских студентов, пытающихся делать что-то похожее на американскую музыку, вроде репетитивной музыки и т. п. Видел германских студентов, чей образ мышления сильно похож на стереотипный французский, так что ...

Вообще, это довольно сложная и обширная тема. В Германии после Адорно было несколько путей, по которым могло пойти развитие искусства, в том числе и музыки. Они были весьма идеологическими, каждый из которых являлся более или менее возможным. Я как-то говорил на эту тему с Владимиром Тарнопольским.

Р.Ф.: Какие ваши ближайшие проекты?

Т.М.: Пьеса для виолончели и камерного оркестра. Закончена будет... скоро /смеется/. Будет своего рода коллаборация между оркестром IRCAM² и симфоническим оркестром Гонконга. Премьера планируется на февраль 2019 года во Франции¹¹.

Р.Ф.: Благодарю вас за интересный разговор и надеюсь на продолжение нашей беседы.

Т.М.: Спасибо. Было очень приятно с вами общаться.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сайт ансамбля «Студия новой музыки», страница <https://www.studionewmusic.ru/projects/sozvuchie-antologiya-muzykalnogo-avangarda-khkh-veka> (18.01.2020).
- ² Smith, Bruce Ronald. An interview with Tristan Murail, *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 1 (Spring, 2000), p. 12–19.
- ³ Brown, Jeffrey Arlo. An interview with Tristan Murail // *VAN Magazine* / <https://van-us.atavist.com/tristan-murail> 25.11.2018.
- ⁴ Velasco Trujillo, Ricardo Alonso Entrevista con Tristan Murail: Diálogo y Reflexión en Torno a la Música Espectral Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, 2010, pp. 105- 113 / ISSN: 1794–6670.
- ⁵ In Harmony. Julian Anderson Introduces the Music and Ideas of Tristan Murail / *The Musical Times*, Vol. 134, No. 1804 (Jun., 1993), p. 321–323.
- ⁶ Anton Rovner. An interview with Tristan Murail / *20th Century Music*, p. 5–12, San Anselmo, December 1998 / Russian version: *Musikalna Akademya*, Moscow, 1999.
- ⁷ Фрагмент интервью был впервые опубликован в 2018 году на сайте Colta.ru. См.: Фахрадова Р. Люди слушают не концепции — они слушают звуки: Тристан Мюрай о зарождении слова «спектрализм», коммерциализации современной музыки и о том, как узнать хорошего композитора // Интервью с Тристаном Мюраем // *Colta.ru* / https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943 // 07.12.2018.
- ⁸ «Vampyr!» (1984).
- ⁹ Гамелан — традиционный индонезийский оркестр со своим особенным видом инструментального музицирования.
- ¹⁰ Имеется в виду Эрвэ Бэйи-Безан.
- ¹¹ Имеется в виду сочинение *De pays et d'hommes étranges* («Странные люди и страны») для виолончели и камерного оркестра, премьера которого состоялась 12 февраля 2019 года в театре Вильфранш-сюр-Сон.