

Анна Амраховна Амраховаamrahovaaa54@hotmail.com

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Виктор Алексеевич Екимовскийvictorekimovsky@yandex.ru

Композитор, кандидат искусствоведения, председатель Ассоциации современной музыки, секретарь Союза композиторов России, член правления Союза московских композиторов

Фарадж Кара оглы Караевkaraevfg88@mail.ru

Композитор, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Дмитрий Александрович Курляндскийkourliandski@gmail.com

Композитор

Владимир Аркадьевич Николаевvnik-ton@mail.ru

Композитор, член Союза композиторов России, член Ассоциации современной музыки

Рауф Яковлевич Фархадовfarrauf@yandex.ru

Музыковед, доктор искусствоведения, член правления Союза московских композиторов, ведущий эксперт Ассоциации современной музыки

Anna A. Amrakhovaamrahovaaa54@hotmail.com

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Head of the Department of Scholarly Affairs and Analytics of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

Viktor A. Ekimovskiyvictorekimovsky@yandex.ru

Composer, Ph.D., Head of the Association of Contemporary Music, Secretary of the Russian Union of Composers, Member of the Board of the Union of Moscow Composers.

Faraj K. Karayevkaraevfg88@mail.ru

Composer, Professor of the Music Theory Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory.

Dmitriy A. Kurlyandskiykourliandski@gmail.com

Composer

Vladimir A. Nikolayevvnik-ton@mail.ru

Composer, Member of the Russian Union of Composers, Member of the Association of Contemporary Music

Rauf Y. Farkhadovfarrauf@yandex.ru

Musicologist, Ph.D., Member of the Board of the Union of Moscow Composers, Leading Expert of the Association of Contemporary Music

Метадискурс русской музыкальной культуры: выпуск 2. АСМ-2 и СоМа: коллективная летопись взаимоотношений

Аннотация

Данная подборка материалов состоит из двух разделов. Первый содержит в себе стенограмму заседания Ассоциации современной музыки (АСМ-2), на котором обсуждалась опера Д. Курляндского «Носферату». Во втором разделе переписка с участниками того заседания ровно 10 лет спустя. Музыковед А. Амрахова пыталась разобраться, что послужило первопричиной антагонизма между двумя ответвлениями российского авангарда.

Ключевые слова

Ассоциация современной музыки (АСМ-2), СоМа («Сопrotивление материалов»), А. Амрахова, В. Екимовский, Ф. Караев, Д. Курляндский, В. Николаев, Р. Фархадов

Metadiscourse of Russian Musical Culture: Issue 2. ASM-2 and SoMa: a Collective Chronicle of Relationships

Abstract

The collection of materials consists of two sections. The first is the transcript of the Association of Contemporary Music (ASM-2) meeting, where D. Kurlyandsky's opera "Nosferatu" was discussed. The second contains the correspondence with the members of the meeting held 10 years later. The musicologist A. Amrakhova has made an attempt to comprehend the underlying cause of antagonism between the two branches of the Russian avant-garde.

Keywords

Association of Contemporary Music (ASM-2), SoMa ("Resistance of Material" group), V. Ekimovskiy, F. Karayev, V. Nikolaev, D. Kurlyandskiy, R. Farkhadov

Очередной материал рубрики «Метадискурс русской музыкальной культуры» (или «Метадискурс современной музыкальной культуры России») включает в себя стенограмму заседания Ассоциации современной музыки (АСМ-2) от 12 декабря 2012 года, на котором обсуждалась опера Д. Курляндского «Носферату», а также переписка с участниками того заседания ровно через 10 лет. Только на первый взгляд может показаться, что нас интересовал исторический антураж, атмосфера ставшего историей культурного события. На самом деле и само обсуждение (произведение подверглось жесткой критике), и реакция на него спустя 10 лет не более чем прелюдия к серьезнейшему разговору с крупным специалистом по современной музыке, ректором Московской консерватории А. С. Соколовым о путях развития современной музыки, который мы публикуем в этом же выпуске нашего журнала отдельным материалом.

АСМ-2 и СоМа

Ассоциаций современной музыки (АСМ) в истории отечественной музыкальной культуры, как известно, было две. Первая Ассоциация была организована еще в 1920-е годы Николаем Рославцем. В нее входили Александр Мосолов, Гавриил Попов, Владимир Щербачев, Иосиф Шиллингер, Николай Мясковский, Дмитрий Шостакович. Эта организация просуществовала недолго, тому причиной — расхождения по основным идеологическим позициям с осуществляемой руководством страны культурной политикой.

Новая Ассоциация современной музыки (АСМ-2) сформировалась в январе 1990 года. Возглавил ее Эдисон Денисов. А вот с составом в разных источниках есть расхождения. Костяк везде одинаковый: Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Сергей Павленко, Александр Вустин, Владислав Шуть, Виктор Екимовский, Фарадж Караев, Вячеслав Артемов, Владимир Тарнопольский, Александр Раскатов, Юрий Каспаров. Относительно членов организации, упоминаемых не всегда, нам дал разъяснения Ф. Караев. Согласно его наблюдениям, список членов АСМ-2 часто приводится по существующим советским справочникам, которым в укор можно поставить типично бюрократическую классификацию членов: «Когда я в марте 1990 года с некоторой обидой спросил у Эдисона Васильевича, почему меня обошли стороной, он ответил приблизительно так: “Нет Вас, нет Шурика Кнайфеля и Вали Сильвестрова лишь потому, что вы не москвичи, а это — именно Московская ассоциация”. Но когда я объяснил, что формально около года являюсь москвичом — у меня уже была временная прописка! — он сразу же включил меня в актив. А Кнайфель и Сильвестров такого прописочного преимущества не имели»¹.

АСМ-2 с первых дней существования была не альтернативной организацией, а одной из творческих комиссий Союза композиторов России, на заседаниях которых регулярно прослушивались и обсуждались сочинения современных композиторов.

В 2005 году возникла группа СоМа («Сопrotивление материала»), которая как бы откололась от АСМ, но манифест новой группы был впервые провозглашен на заседании Ассоциации). В состав СоМа входили композиторы Борис Филановский, Валерий Воронов, Антон Сафронов, Дмитрий Курляндский, Сергей Невский и Алексей Сюмак. Как позже присоединившиеся упоминаются Георгий Дорохов, Антон Светличный, Владимир Раннев. И хотя чисто внешне установка на авангард, изложенная в манифесте СоМа, ничем не противоречила основам АСМ², нигилистический задор зачитанного текста спровоцировала

¹ Из личной переписки Ф. Караева с А. Амраховой.

² Приводим текст этого манифеста:

«Современная русская музыка — это мы. СоМа — союз очень разных авторов. Наши различия нас объединяют. Нам дорого наше творческое соперничество: среди нас есть левые и правые, разбрасыватели и собиратели камней, созерцатели и драматики, авторы маниакального и депрессивного типов, экстремисты и фундаменталисты.

Наша эстетическая платформа — отношение к языку и традиции.

Мы против упрощения языка, против академического использования выразительных средств прошлого, заигрывания с публикой, “облегчающего” восприятие, а на деле серьезно опускающего планку коммуникации.

асмовцев воспринять молодое ответвление как нечто антагонистическое. Свидетельство тому — с завидным упорством критикуемые на собраниях АСМ произведения Д. Курляндского.

Ниже мы приводим стенограмму обсуждения оперы Курляндского «Носферату» на одном из заседаний АСМ 2012 года.

Дмитрий Курляндский:

— Наверное, вы знаете, что в нынешнем, 2012-м, году я закончил оперу «Носферату». Первый шаг навстречу премьере — это исполнение во Фрайбурге 23 декабря одноименной сюиты оркестром юго-западного радио SWR под руководством Теодора Курентзиса. Университетский городок, рождественский период, молодежь разъехалась на каникулы. Огромный зал на полторы тысячи мест был заполнен, средний возраст слушателей — 80 лет. Погода была плохая. Чем все это было чревато — получился концерт для декабрьского надсадного кашля с оркестром... Хотя слушали хорошо.

Мировая премьера оперы планируется 15-16 февраля 2013 года в Перми с пермским оркестром и солистами театра; потом она переедет в Москву, и с 18 по 24 февраля спектакли будут идти в Большом театре; затем еще «погуляет» по Европе³. Состав — 4 солиста-вокалиста, хор из 24-х человек и тройной оркестр. Сюита — это оркестровый материал оперы, оформленный в виде самостоятельной пьесы. Теодор Курентзис, который является заказчиком, спорил со мной категорически, что этот мой опус должен быть настоящей сюитой. Потому что он исполнялся в одном концерте со Сюитой из «Леди Макбет» Дмитрия Шостаковича и Сюитой из «Воццека» Альбана Берга (т.е., три оперные сюиты подряд). Но на сюиту мое произведение совершенно не похоже, это именно оркестровая пьеса, как я ее и прошу воспринимать.

Виктор Екимовский:

— А опера имеет какое-то отношение к немому фильму «Носферату. Симфония ужаса» немецкого кинорежиссера Ф. В. Мурнау, снятому еще в 1921 году?

Дмитрий Курляндский:

— Нет, никакого отношения. Носферату в моей опере — это воплощение глубинных страхов человеческих, но там нет вампирического сюжета. Либретто написано на латинском и русском языках, мы с Димитрисом Яламасом вместе над ним работали. По либретто Носферату — это персонифицированная болезнь, некий символ. Все персонажи — нечеловеческие лица, а основа сюжета — рождение алфавита. Есть лейтматериал, из которого все появляется и в него же уходит.

Владимир Николаев:

— А академического вокала здесь нет?

Дмитрий Курляндский:

— Есть — одна нота. Все остальное — неакадемический вокал.

Фарадж Караев

Преобладание академизма в музыке нашего времени порождает реакцию. Концепция смерти автора, сама по себе достойная уважения, становится предметом спекуляций неоконсерваторов от культуры. С другой стороны, собирательный образ общественно бесполезного композитора-академиста обесценивает делание музыки и живой рост традиции.

Музыка находится в обычном процессе развития. Сейчас он связан с новыми технологиями и с новыми техниками коммуникации, а равно с историческим опытом, который с каждой минутой ускоряющейся истории все более обогащается.

Музыка — самая мощная машина памяти среди всех, созданных культурой. Она, как и секс, может доставать до дна бессознательного.

Любая машина памяти, даже самая авангардная, работает на топливе воспоминаний. Поэтому СоМа против хранения традиции. СоМа будет жечь традицию в звуковых топках новых машин памяти. Именно так всегда и хранилась традиция. Совместное переживание не означает сохранения объекта воспоминаний. Хранить — значит сдавать позиции. Хранить можно архитектуру или музейную коллекцию, но не музыку. Музыка живет только в движении.

СоМа не поддерживает традицию; СоМа поддерживает традицию обращения с традицией. История, в том числе история прошлого, пишется сегодня. Наша цель — непрерывный пересмотр истории.

По расхожему мнению, беда новой музыки в том, что она не может преодолеть колоссальный разрыв между специализированным опытом композитора и опытом слушателя. Мы считаем, что искусство держится на этом разрыве. Музыкальное произведение — это не ноты, не звуки, не восприятие и не продукт. Это — путь. Это коммуникативный мост, наведенный над пропастью между опытом автора и опытом «человека из публики». И чем безнадежнее эта пропасть, тем глубже переживание, тем острее ощущение невесомости, свободы от догм и правил.

Системы ценностей и стереотипы, в том числе наши собственные — это и есть материал, сопротивление которого СоМа будет преодолевать».

Текст впервые опубликован в журнале «Трибуна современной музыки» за 2006 год в № 1 (4) на странице 12.

³ Уточнение автора из личной переписки с А. Амраховой: мировая премьера состоялась 13 июня 2014 года в Пермском театре оперы и балета имени П. И. Чайковского.

— Естественно, подходить к тому, что мы услышали, с традиционными оценками, как к музыкальному феномену было бы неверно. Мне кажется, что критерий здесь должен быть иным: убедило или не убедило, интересно или не интересно. Меня, скажу честно, это и не убедило, и было абсолютно не интересно. Буквально с первых же минут прослушивания мне стало ясно, что будет дальше, что произойдет через минуту, две, три... Курлянский привык к тому, что его музыку понимают и принимают далеко не все. Но я бы не стал утверждать, что автор — «Стойкий оловянный солдатик». Отнюдь! У меня возникла совершенно четкая ассоциация с другой, не менее известной сказкой Г. Х. Андерсена, и называется она «Новое платье короля».

Владимир Николаев:

— То, что нам сейчас казалось очень однообразным звуковым материалом, на самом деле состоит из тысячи микропроцессов, которые вполне слышны, если, конечно, слушать.

Виктор Екимовский:

— Но можно ведь все это записать и как алеаторику, и будет тот же самый эффект.

Владимир Николаев:

— Мне все же кажется, что восприятие может быть разное. Можно слушать общий эффект, а можно вникать в детали.

Дмитрий Курляндский:

— Эту сюиту в принципе невозможно стопроцентно прослушать, потому что она подразумевает вслушивание в тишину. Мне была интересна такая утопия. Когда вы слышите эту ужасающую тишину, то начинаете слушать себя, собственное дыхание, стук сердца и т.д. На самом деле, это еще одна партия «Носферату», но просто не выписанная. Для этого мне нужна была тихая динамика, чтобы при вслушивании потерять разницу, стереть грань между сценой и залом, между звуками собственного организма и звуками моей музыки, которые во многих случаях ассоциируются со звуками тела.

Юрий Воронцов:

— В последнее время я стараюсь следить за тем, что показывает Митя Курляндский. Его музыка требует определенных усилий для восприятия, для вхождения в его систему координат. Но как только вступишь в эту систему, становится интересно отслеживать все эти микропроцессы. И, наверное, ухо Митинового поколения особенно заострено на подобные вещи. Вспомню высказывание композитора совершенно другой формации, Евгения Голубева: «Никому не дано настолько чувствовать сильные стороны своего сочинения, как самому автору». У меня такое ощущение, что Митя настолько далеко ушел какой-то своей дорогой, что даже те, кто слушает его музыку внимательно и заинтересованно, в лучшем случае слышат процентов 10 — 15... Но среди западных авторов шумовой музыки (во всяком случае, среди тех, кто известен мне) стиль Курляндского всегда узнаваем.

Дмитрий Курляндский:

— На мой взгляд, «Носферату» — это прежде всего романтическая музыка, а «Беспроводные технологии» — вообще чистой воды сентиментализм.

Анна Амрахова:

— Мне очень понравились «Беспроводные технологии». Кажется, здесь найден баланс изобразительности, концептуальности и техники, которые слиты воедино и становятся драматургией. Правда, концептуальность интересна первые 10 минут, затем она становится предсказуемой, но, во всяком случае, это ни на что не похоже, а потому — хорошо. Поздравляю.

Кирилл Уманский:

— По поводу сюиты я бы вспомнил «Солярис»...

Дмитрий Курляндский:

— Я как раз думал о «Солярисе» во время написания этой пьесы. Так что очень точная ассоциация. Хотел бы поделиться своей проблемой последнего времени: я не могу написать сочинение меньше, чем на 15 минут.

Виктор Екимовский:

— Когда-то Николай Корндорф мне сказал, что у каждого композитора есть свое ощущение времени, длительности произведения. Возьмите любое крупное сочинение Шнитке — это всегда 40 минут. У Корндорфа — все по 22 минуты железно. А у меня — 13 минут, что симфонические, что камерные композиции. То есть, у каждого мышление укладывается в определенный промежуток времени. У Мити оно укладывается в 20 минут. С этим ничего нельзя сделать, и не надо.

Рауф Фархадов:

— Митя, я поймал себя вот на какой мысли, когда слушал ваше произведение: у Платона в «Тимее» есть понятие хоры — это расщелина между душой и телом, куда записано все и о душе, и о теле, но она не принадлежит ни тому, ни другому. Ваши опусы — это как раз нечто вроде хоры, они располагаются между музыкой и не музыкой. Поэтому оперировать музыкальными или немусикальными понятиями я не могу — вы оказались в этой расщелине. Не знаю, комплимент это или нет, потому что хора — всего лишь воображаемое место (дословный перевод). И второй момент. Всегда интереснее ваши комментарии, чем то, что я слышу в результате. И этот момент становится все более опасным в вашем творчестве. Мне кажется, это вообще беда вашего объединения «СоМа» («Сопротивление материала») — и Сергея Невского, и Бориса Филановского. Я читаю ваши тексты чуть ли не как детективную интригу, но как только я попадаю в мир ваших звуков — незвуков, сразу испытываю незаинтересованность и утомляемость буквально с первых тактов (хотя все мастерски сделано).

Дмитрий Курляндский:

— Честно говоря, я сам не понимаю, как моя музыка может кому-то нравиться.

Виктор Екимовский:

— Митя, конечно, интересный человек, и в том, что он делает, он убежден на сто процентов. За это ему можно памятник ставить — ведь ругани вокруг него больше, чем похвалы. И я добавлю. Из множества технических приемов он выбирает в каждом сочинении два-три, и на них все строит до самого конца. Поэтому в «Носферату», если исключить начало с трубами и тромбонами (а это самое интересное место, между прочим), все остальные тихие страницы — это, в принципе, варианты одного и того же. Конечно, если кто-то попадет в нужное состояние, может быть, это и имеет смысл. Но как музыкальное произведение, которое, как мы пока еще привыкли, должно быть процессуальным, это не получилось. Есть, конечно, сочинения нарочито антипроцессуальные, но антипроцессуальность долго не воспринимается, надо держать внимание публики тогда чем-то другим. Потому что в принципе идея в сюите слишком простая, не хватает изобретательности. Один раз такое, может быть, и можно сделать — мне, например, близко твоё сочинение «Смерть Ивана Ильича». Но мы давно уже говорим, что по большому счету ты повторяешься, а этот твой шумовой вариант минимализма — слишком простой путь. Нет какой-то суперидеи, даже чисто технологической. Она решается очень легко и практически во всех сочинениях идентично.

Ирина Северина:

— Может быть, эта суперидея лежит не в музыкальной плоскости, а как раз в вербальной, концептуальной (при этом музыкальный ряд не особо важен). Но тогда эту концептуальную идею хорошо бы проартикулировать, например, в комментариях к сюите. Потому что иначе получается и не музыка в привычном нам понимании, и не концептуализм.

Дмитрий Курляндский:

— Концепт — это я лично.

Вот такое обсуждение. Редколлегия решила через 10 лет обратиться к участникам того исторического уже обсуждения и задать всем один — единственный вопрос:

В чём разница двух творческих позиций, авангардных по происхождению?

Екимовский в письме А. Амраховой:

СоМа давно канула в лету и заросла паутиной. Эта группа была организована на позиции «поколение после и против АСМа». Несмотря на громкую декларацию, у них не было какой-либо общей идеологической, эстетической или стилистической платформы, и к ним не применимы определения ни авангард, ни поставангард, ни новый авангард, ни что-либо другое, связанное с устоявшимся понятием «авангард». Я вспоминаю одно программное заявление Курляндского: «Нотные звуки мешают сочинению музыки». Вряд ли подобная эффектно-нигилистическая позиция заслуживает обсуждения в серьёзной композиторской среде. Пожалуй, более сказать я ничего не могу — все «сомисты» разъехались по границам и их сочинения давно нигде не играют. Так что СоМа — случайный и курьёзный случай в нашей недавней истории. Личность же Курляндского заслуживает определённого внимания, но надо быть в материале, а материал уже сильно подзабыт и сейчас практически недоступен.

Ф. Караев. Письмо А. Амраховой:

А.А.: Чем обусловлена критика членов СОМА композиторами старшего поколения?

ФК: Думаю, что тому есть несколько причин. Главная из них заключается в том, что ветераны АСМ-2, в отличие от молодых коллег, никогда не считали свое творчество инструментом для заработка. Мы сочиняли так, как того требовало наше естество, наше музыкальное чутье, наши композиторские способности, нас интересовали не цифры в бухгалтерской ведомости, а знаки на нотной бумаге. Время от времени появлялась возможность показать свою партитуру на Закупочной комиссии Министерства культуры, которая единственная во всей стране могла «огонорарить» автора крупного симфонического сочинения. Но композитор имел шанс лишь в том случае, если в его музыке явственно прослушивались основные положения социалистического реализма. А тот, кто с пресловутыми положениями не дружил, рисковал остаться со своими партитурами в гордом одиночестве. Мы и оставались... Не стоит забывать, что мы жили в другой стране, в ином обществе с законами строгими, не всегда справедливыми, порой безжалостными. Но ситуация закаляла нас, делала бескомпромиссными, мы были честными перед самим собой — по-другому и быть не могло. И когда в конце 80-х годов в Европе появился интерес к нашей музыке, к нам зачастили эмиссары и у нас появились крошечные заказы, мы продолжали писать так, как того требовало наше... — см. выше — ни на йоту не уступая наказам и пожеланиям новоявленных друзей. Композиторы же следующего поколения сформировались в стране с иным общественным строем, в иных реалиях, в другой ауре человеческих отношений. Они росли и развивались в условиях зарождающегося капитализма и без труда усвоили его законы и требования. А требования эти весьма просты, если не сказать, примитивны — пиши только то, на что сегодня есть спрос. Встройся в обойму и сочиняй, как требует от тебя европейский mainstream, подчинись диктату заказчика и навсегда забудь о своих стремлениях и порывах. А если появятся сомнения в правильности избранного пути, убеди себя, что этот путь единственный, ведь именно он приносит тебе успех... в том числе и материальный. В нынешнем обществе мерилom музыкального искусства давно уже стал не талант творца, а умение продавца выгодно продать товар. Но тех, кто в избытке обладает высшей степенью композиторского дарования, становится, действительно, жаль.

Вот несколько слов из заметок, сделанных после концерта Другого пространства-2020. 18 ноября 2020, Камерный зал Филармонии, 19:00. КУРЛЯНДСКИЙ — (Ob) версия для флейты и фортепиано. Хорошая пьеса, все в пределах задуманного. С его бы дарованием — меньше прагматизма и больше жизненного романтизма! НЕВСКИЙ — Фортепианный квартет кларнетовая версия. Талант автора, как и его композиторское

мастерство, плохо различимы. Небезызвестный Марат Гельман, коллекционер и галерист, окончивший в свое время Московский институт связи, когда-то заявил, что пропаганда современного искусства составляет смысл его жизни. Судя по всему, «смысл жизни» приносил неплохие дивиденды, и мне захотелось задать «пропагандисту» вопрос: «А не поменялся бы этот самый смысл, если бы пропаганда современного искусства приносила Вам лишь моральное удовлетворение и, чтобы прокормить семью, Вам необходимо было бы служить в районном узле связи?» Я не стану задавать подобный вопрос моим более молодым коллегам, но внутренне он у меня созрел. Этот вопрос без всякого стеснения я мог бы задать и ветеранам АСМ-2. Но стоит ли? «Гвозди бы делать из этих людей!»

В. Николаев. Из письма А. Амраховой:

По теме:

Немного странно, что ты поднимаешь эту тему, когда СОМА уже давно нет.

А если уж говорить о проблеме 2-х граней АСМ и СоМа, то они, как по мне — сильно стерты. Курляндский, как знамя СоМа — да, — немного в отрыве. А Филановский с Невским, мне кажется, вполне уживаются с «философией» АСМа. Если за эталон АСМа брать Екимовского, Вустина, Гарнопольского, Каспарова, то я и себя не очень-то ощущаю асмовцем... В общем, говорить надо не о противопоставлении или не понимании сообществ, а конкретных композиторах...

Писать на эту тему я не буду. Ты знаешь, не люблю я это... да, в общем-то всё уже написал). А поговорить, если сочтешь нужным, можно.

Удачи!

Рауф Фархадов:

Анна Амрахова: «Чем музыка “постслакхенмановского” поколения отличается от музыки наших авангардистов 70-х?»

Р.Ф.: Чтобы не оказаться в положении «объять необъятное», сузим «противостояние» тогдашних «отцов и детей» до «противостояния» композиторов Второй АСМ и композиторской группы СОМа. Наиболее, пожалуй, радикальных, в те исторические моменты, музыкальных объединений. Каждое — с эпатажным, хлестким и броским Манифестом, каждое — пытающееся что-то низвергнуть, отринуть, отбросить опыт прежнего, каждое — только себя мнящее и провозглашающее истинно новой, современной музыкой. И понятно, что без этой провокационности, без этой громкой скандальности было ну никак: и внимание привлечь, и «бурю в стакане воды» вокруг себя, любимых, сорганизовать, и на звонкую дискуссию вызвать, да и заодно, хотя бы на словах, всему и всем себя противопоставить, всему и всем комбинацию из трёх пальцев напоказ выставить. И следует признать, что подобный самопиар сработал, выстрелил, интерес привлёк и обеспечил. Вокруг каждого из объединений, тотчас, образовался и свой круг немалых поборников-поклонников, и свой круг немалых недругов-недоброжелателей (что для продвижения фирмы фактор тоже немаловажный), и свои исполнители-пропагандисты, и свои фест-связи, и свои конкурс-приглашения, и свои проф-фин-заказы, и (что, видимо, самое-самое) свой круг критиков, нашедших столь немислимое количество новаторских достоинств и открытий в их музыке, что позавидовали бы нововенцы и дармштадцы вместе взятые.

Причем, накал, градус «конфликта» был весьма высок. Помню, когда на заседаниях АСМ демонстрировались опусы Филановского, Невского, Курляндского, Сафронова, Сюмака или Гоши Дорохова (с их неизменным присутствием), количество децибел (как сторонников, так и противников, коих было большинство) зашкаливало, преодолевая любые интеллигентские нормы и грани. И что ещё более впечатляло — словно «загипнотизированные» брутальным нигилизмом СОМа-Манифеста, отдельные асмовцы (а ведь люди высочайшей профессиональной квалификации!) не особо подразделяли индивидуальности авторов, их личные творческие методы, манеры, реализации и концептуализации. Будто все сомавцы были братьями-близнецами, мало отличными и мало

разнящимися друг с другом. Помнится, как-то, беседуя с ушедшим, увы, Сергеем Павленко, даже шутили о том, что у кого-то (из наших) восприятие-отношение музыки композиторов из СОМа, порой сходится с отношением-восприятием композиторов-музыковедов-соцреалистов 1960-х, не видящих особых различий между, допустим, Волконским и Шнитке, Денисовым и Пяртом, Губайдулиной и Сильвестровым...

Камнем же преткновения, ну или «яблоком раздора», как ныне представляется, были, прежде всего, «инструментально-конкретные» идеи Лахенмана, которые для одних — асмовцев — являлись НЕзвуками и чем-то антимузыкальным, для других — сомавцев — неким новым евро-романтизмом, новым шансом музязыка, музспецифики, муззвучности и музконцептологии, новой возможностью для собственных воплощений-реализаций. И отношение композиторов СОМа к «инструментальной конкретике» Лахенмана было не как к чему-то сверхавангардному и супер-прогрессивному, но как уже к привычному, устоявшемуся, вполне себе нормальному и сугубо технологическому. Ну как, например, можно относиться к технике контрапунктической, гомофонно-гармонической, серийной, алеаторической, микрополифонической... Плюс сомавцы не особо «грузились» вопросом: дозволительно ли серьёзному, академическому, ну или авангардно-академическому автору использовать в серьёзной, академической музыке тот или музыкальный материал, приём, лексику или затасканный ход? Пригодно всё, что работает на конечный результат и необходимо в данной работе.

Оттого, наверное, для асмовцев доминирующим стал термин «лахенмановщина», а для сомавцев... Честно говоря, даже не знаю. Скорее всего, вряд ли они о том задумывались.

Каких-то иных конфликтов, не связанных с условной «лахенмановщиной» между АСМ и СОМа, на заседаниях Ассоциации, и не припомню. С одной стороны — НЕзвуки, антимузыкальное; с другой — отрицание упрека в анти-музыкальности, намёк на то, что эпоха авангардной академичности давно завершилась и что пора менять прежние представления и о звуке, и о самом понятии музыкального.

Пройдёт не так много времени, и композиторы АСМ, конечно, не так часто и регулярно, станут использовать лахенмановские наработки в своих опусах, применяя как расхожую музыкальную технику и специфику, необходимую для усиления некоего эффекта в каком-то определённом эпизоде или части. Как говорится, всему своё время...

Ну а что сегодня? Думаю, если и остались противоречия, конфронтации, конфликтности, но они нынче мало для кого занимательны и интригующи. И творчество асмовцев, и сомавцев, что и следовало ожидать, превратилось (у кого-то в качественный, у кого-то в полукачественный) в музыкальный евро-буржуазный истеблишмент, вписавшись в нормальное евро-буржуазное музыкальное русло..... Как там у Николая Васильевича: «Скучно жить на белом свете, господа»? Вот-вот, самое оно...

Может, отличие лишь в том, что среди асмовцев, на мой субъективный вкус, личностей и талантов поболее. Оттого и музыка их, для будущего, более перспективна и стратегична. Но это, опять же, сугубо индивидуальное. Возможно, возрастное. В том смысле, что по возрасту асмовцы ближе.

А вот ответ самого Дм. Курляндского:

Спасибо большое,

Какое неожиданное воспоминание! Живо вспомнил наши собрания (и это в частности).

На самом деле, не всегда так жестко критиковали — тот же Караев пару раз, напротив, очень тепло высказывался о каких-то моих вещах. Там, конечно, во многом реакции были либо игровые, либо ситуативные (кто с какой ноги встал). Я любил встречи АСМа и, пока была возможность, старался посещать. В какой-то момент времени совсем не стало хватать, и я перестал там появляться. Для меня это был ритуал, позволявший сохранять связь поколений. Мне кажется, и молодым поколениям, и старшим эти встречи

были взаимноинтересны и полезны. Я ко всем АСМовцам всегда относился с уважением и симпатией — мне казалось правильным не терять эту связь. Что касается критики, прозвучавшей на той встрече — помню, что меня она никак не задела, наоборот, было интересно выслушать такую живую реакцию. Помню, что, выйдя со встречи, сказал кому-то в связи с пассажем Караева, что он меня провозгласил королем — и что от этого звания я бы предпочел отречься.

Еще раз спасибо за ностальгические воспоминания.

Ваш,

Митя

О чём говорит эта переписка?

По сути — это демонстрация неприятия через десятилетие, с одной стороны, и добродушное отношение с лёгким налётом снисходительности — с другой. Всё это лишь подтверждает глубину антагонизма. И это нельзя назвать просто личной неприязнью или несовпадением эстетических установок. Причина — гораздо глубже. Из исторического описательного «как это было?» вопрос перерос в проблему: «а что это было вообще?».

Думается, что ориентироваться нужно не на группировки (в которых чистоту рядов соблюсти фактически невозможно, так как отклонения в ту или иную сторону были у всех), а подойти к дифференциации, всё-таки, на разные поколения в истории отечественной музыки. И эта поколенческая инаковость просматривается лучше не на разногласиях «отцов и детей», а на различиях во всём — «отцов» и «внуков» — тех, кто пришёл в профессию чуть позже СоМа — самые младшие представители русского Авангарда — Хубеев, Рыкова, Булошников, Писаревский и так далее.

Ощутимая разница в стиле и поэтике — не только в том, что младшее поколение пишет на потребу публике.

Изменилось ведь многое. Как эти изменения можно характеризовать, если эстетические дифференциации, то есть деление на постмодернизм и метамодернизм здесь не срабатывают? (Среди асмовцев «постмодернистов» в чистом виде не было). Обсудить эту тему редколлегия решила с А.С. Соколовым, музыковедом, специализирующемся в своих исканиях на проблемах современной музыки.