

## **Виктор Мужчиля: «Все классики были модернистами или авангардистами»**

*29 марта в Государственном институте искусствознания прошёл вечер, посвящённый творчеству известного композитора Виктора Мужчиля. Были исполнены несколько его произведений, а также презентованы две книги — монография Галины Полтавцевой «Фонематические композиции Виктора Мужчиля» и учебно-методическое пособие композитора, в котором описаны нетрадиционные приёмы игры на струнных инструментах. В беседе с Полиной Маркиной автор рассказал об истории написания книг, а также об особенностях авторской фонематической техники письма, с помощью которой написаны ряд его новаторских сочинений.*

**— Виктор Степанович, расскажите, пожалуйста, про книги, презентация которых прошла в ГИИ.**

— Признаюсь, с возрастом приходит время, как говорил мудрый царь Соломон, не разбрасывать, а собирать камни, то есть пришла пора подводить жизненный и творческий итог, в общем, что-то оставить после себя. И именно то, что является наиболее ценным. И так случайно совпало, что на презентации демонстрировались сразу две книги и обе имеют не простую судьбу. Монография Галины Полтавцевой могла бы выйти гораздо раньше, но имеющиеся в ней нотные примеры из моих фонематических произведений изобилуют нестандартными графическими символами, которые невозможно набрать в «Сибелиусе» и других музыкальных редакторах, поэтому года два я занимался их переводом в нужный формат. А появилась книга следующим образом. В 2001 году меня пригласили преподавать в Харьковскую консерваторию на кафедру композиции. Там я познакомился с музыковедом Галиной Полтавцевой, которая заинтересовалась моей музыкой и решила исполнять силами учащихся музыкальной десятилетки некоторые мои

фонематические сочинения. И у нее это получилось блестяще! Потом она выступала на конференциях, написала несколько статей, посвященных фонематической технике письма и со временем монографию.

— **Её деятельность, вероятно, способствовала всплеску интереса к вашим сочинениям?**

— Безусловно. Конкретно фонематическим. А вообще мои сочинения неоднократно звучали не только в России и Украине, но как в ближнем, так и в дальнем зарубежье. Но фонематический период начался после исполнения моей музыки Николаевским женским коллективом под управлением совершенно фантастического хормейстера Светланы Георгиевны Фоминых, которая потом трагически погибла. После яркого исполнения моего сочинения на одном из концертов она обратилась ко мне с просьбой: «Виктор Степанович, может быть, вы напишете для нас небольшую пьеску, но не такую, как пишут все другие композиторы?». Задача оказалась не простой, но в итоге появилось мое первое фонематическое произведение «ТКЦ». Затем возникла идея крупного сочинения, и я написал космогонию-перформанс «Черный квадрат» в 10 частях, четыре из которых фонематические.

— **Вы могли бы объяснить для людей непосвящённых, в чём заключается суть фонематической техники?**

Фонема— минимальная смысловозначительная единица языка, а проще буква или слог. В пространство фонем я включаю также и иллитераты — звуки, не передаваемые письменными знаками (крик, всхлипывание, свист, хрипение, дыхание и т. п.). До меня композиторы, конечно, тоже использовали фонемы, но основной акцент они делали на окраску звука, его тембр. Но у меня иной подход, главное в музыке для меня — это мелодия. Я старался из фонем создать мелодическую линию, с помощью которой можно было выразить музыкальный звуковой образ и смысл. Я стал трактовать фонемы как ноту, из последовательности которых с помощью ритма и

относительной звуковысотности можно сочинять мелодии, которые я видоизменял, трансформировал, используя законы тематического развития, драматургии, полифонии и современных композиционных техник. На этом и строится фонематическая техника письма. Понятно, тембр фонемы я не отрицаю, но для меня он не является главным. Для меня буквы, звуки – как люди: живут самостоятельной жизнью и общаются между собой, ссорятся и мирятся, любят и ненавидят, рождаются и умирают, складываются в слова-семьи, распадаются и вновь образуются, активно участвуя в синтаксисе бытия.

**— В Вашем творческом багаже есть не только фонематические, но достаточное количество произведений, написанных в более традиционной, академической стилистике. Что Вам дороже, что интереснее было создавать?**

— Как и большинство начинающих, я сочинял музыку в академической манере, но даже тогда я пытался внести в нее нечто особенное, оригинальное. В хорошем смысле слова я был крайне любопытен ко всему новому. И не только в области музыки, но и живописи, искусстве в целом, литературе. Свое стремление к необычному, не стандартному, было поддержано педагогом Харьковского института искусств новаторски мыслящем композитором Валентином Саввичем Бибиком, в класс которого я поступил в 1979 году в возрасте 26 лет. Мне крупно повезло. Уже в первом вокальном цикле «Абрисы», три пейзажные зарисовки на стихи эстонских поэтов, я попытался найти нечто не академическое для выражения звукового поэтического образа. Первая зарисовка называлась «Стебелёк» – хрупкий, беззащитный, низко сгибающийся под порывами ветра образ, олицетворяющий, конечно же, человека (словно один из гоголевских персонажей). И я услышал, что для того, чтобы наиболее точно выразить, передать это состояние, необходим не традиционный звук фортепиано, а тембр звучащей струны, которую следует ущипнуть ногтем пальца. Об

американском композиторе Генри Кауэлле, который почти 50 лет ранее играл уже на струнах рояля («Баньши», «Эолова арфа»), я понятия не имел. Позже я написал струнный квартет, где активно использовал различные неакадемические приёмы игры, включая и мануальную, а также современную технику композиции (сонористику, алеаторику и т.п.).

**— Вторая книга «Нетрадиционные приёмы игры: струнно-смычковая группа» не связана с фонематическими композициями? О чём в ней идёт речь, кому она адресована?**

— Нет, не связана. В годы учебы в консерватории я начал собирать партитуры с различными интересными приемами игры. Тогда было замечательное время: в нашу страну потоком хлынули партитуры современных западноевропейских композиторов авангардной направленности особенно из Польши, — Пендерецкого, Лютославского, Шеффера... Отечественные издательства тоже старались не отставать и выпускали партитуры и сборники камерных сочинений российских композиторов — Шнитке, Губайдулиной, Тищенко, Слонимского, Пригожина, Гринבלата, Шутя и многих других. Много интересных приемов я обнаружил в рукописях своих коллег-композиторов, которые щедро делились со мной. Не могу не назвать их имена: Алмаши, Рунчак, Зажитько, Кармела Цепколенко, Алла Загайкевич. Спустя годы я собрал колоссальную библиотеку, и на основании этого богатого материала, под руководством Г.Б. Полтавцевой, написал диссертацию «Акустическая структура инструментального звукообразования в музыке XX века (струнно-смычковая группа), а теперь вот издал учебное пособие.

Эта книга будет полезна композиторам, потому что там есть такое количество нестандартных приёмов, которых они нигде и никогда не найдут, даже в Интернете. Кроме того, я объясняю новейшие способы игры с позиции трехэлементной акустической структуры инструментального звукообразования: возбудитель (артикулятор) — вибратор — резонатор, с

тенденцией гиперболизации, дифференциации и трансгрессии. В XX веке элементы структуры стали мобильными и стали терять одни функции и приобретать другие, или их совмещать. Например, если я постучу по корпусу рояля, то получится, что резонатор одновременно выполняет и функцию вибратора. Поэтому, если творческий человек (в частности, композитор) не поленится и прочитает вначале хотя бы десяток страниц «Введения», он будет способен самостоятельно изобретать оригинальные, ни на что не похожие приемы игры. И не только на струнных инструментах.

Таким образом, учебно-методическое пособие может быть использовано в учебных курсах композиции, инструментоведения, инструментовки, музыкально-теоретических дисциплинах, связанных с проблемами современного музыкального искусства, музыкальной акустики, современной нотной графики, а также в исполнительской практике на струнно-смычковых инструментах как в средних, так и в высших учебных заведениях.

Хотелось бы отметить, что время берет свое, и то, что раньше казалось новым, оригинальным, сегодня таковым не является и прочно вошло в исполнительскую и композиторскую практику. Любопытно, что сейчас в партитурах даже не пишут обозначения современных приёмов: все и так знают, например, что прием алеаторики изображается волнистой линией после второй репризы, между которыми находится музыкальный материал. Многие приёмы уже стали традиционными, и о композиторе никто не подумает плохо, если пианист начнёт играть на струнах рояля или скрипач за подставкой. Это уже норма.

В своё время, ровно 400 лет назад, Клаудио Монтеверди в сценическом произведении «Поединок Танкреда и Клоринды» изобрел прием пиццикато. Непривычное тембровое воздействие на современников было столь велико, что слушатели испытали огромное нервное потрясение, это был шок, понимаете? У меня сложилось впечатление, что шок испытал и сам композитор, который при жизни этот прием больше не использовал в своих

произведениях. Только спустя полвека, или даже больше, пиццикато вошло в исполнительскую практику. Монтеверди открыл много и других приемов и был, несомненно, авангардным композитором для своего времени. Еще один пример, демонстрирующий о том, что в истории музыки композиторы, которых сегодня считают традиционными, для своего времени были, как минимум, модернистами.

«Разговоры с Гете» Иоганна Петера Эккермана одна из моих любимейших настольных книг. Вспоминаю один показательный фрагмент, в котором Гете, не только гениальный поэт, мыслитель, но и универсальная высококультурная личность, вместе со своими единомышленниками, слушал струнный квартет современного композитора. Последующее обсуждение напоминало стилистику и содержание известной редакционной статьи в газете «Правда» 1936 года «Сумбур вместо музыки», посвященной опере «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Или сегодняшнюю критику авангардного произведения. Это меня крайне заинтересовало, и я заглянул в комментарий, где был указан композитор, в адрес которого лился гневный поток негативной критики. Я очень удивился. Это был... (сядьте, если стоите) — всем известный традиционный композитор Феликс Мендельсон! В истории музыки композитор никогда не считался новатором, но для своего времени он был наверняка модернистом. Я пришел к твердому убеждению, что все классики-композиторы для своего времени были модернистами или авангардистами. В противном случае, музыка их не дошла бы до нашего времени и была бы забыта.

**— Вы свои техники воспринимаете, скорее, как модернистские или как авангардистские?**

— Вы знаете, я не хотел бы давать самому себе никаких оценок. В любом случае мое мнение не будет объективным. О моей музыке должны, но не обязаны высказываться музыковеды, это их прерогатива. И конечно же слушатели. Но лично для меня, фонематические композиции — это новый

звуковой мир. Это новый звуковой космос, который следует осваивать и заселять новыми произведениями. К сожалению, наши слова настолько уже обветшали, обесценились, что потеряли первородную истинную значимость, что иногда хочется вообще отказаться от них и оставить только фонемы. Или вообще молчать. Как там у Мандельштама: «Нет выше Музыки, чем Тишина». «Зло», «добро», «любовь», «ненависть», «истина» — высоконравственные или негативные слова, уже не так остро воспринимаются людьми, а вот фонемы, когда их произносишь, люди на них реагируют. Фонемы, это некая матрица, архетип, которые несут в себе сакральную сущность. И я нахожусь только в начале пути.

**— Лично для вас эти новые приёмы, в том числе, фонематическая техника проистекают из желания новизны или же главное — смысл сочинения и работа на художественный образ?**

— Для меня главное, конечно же смысл. Средства вторичны. Как говорил основоположник концептуализма Джордж Кошут: «Искусство — это сила идеи, а не материала». Когда сочиняю, я не думаю о новизне, просто стараюсь найти что-то адекватное своей изначальной идее, смыслу. Считаю, что настоящие художники должны, и обязаны, прежде всего выражать мысль и мысль гуманистическую, главное в которой — любовь к людям.

В «История тишины» Алена Корбена, я обратил внимание на то, как люди XVII века воспринимали живопись: они смотрели на картину с вопрошанием. Они словно бы задавали вопрос, что картина дает для духовного развития, чем может их обогатить? И как она может подтолкнуть их к столь важному размышлению? А современный зритель воспринимает живопись просто как очередной вид искусства, нечто эстетически приятное, как эстетический жест и не более. Есть такое сравнение: человеческая жизнь это колесо — когда оно крутится, оно соприкасается с землёй (с материальным) только маленькой частью, а всё остальное находится в воздухе (в духовном). Я полагаю, что в

человеке постоянно должно преобладать стремление к чему-то возвышенному, чистому, сакральному.

— **Довольны ли вы исполнением сочинений в ГИИ и вообще, с какими трудностями сопряжена для вас работа с исполнителями, учитывая техники, в которых вы работаете?**

— Этика взаимоотношений между композитором и исполнителем не проста. Я посвятил этой сложной теме несколько своих выступлений на конференциях и даже написал пару статей. Поэтому не буду говорить вообще, а выскажу свое мнение о сегодняшнем исполнении.

Исполнение моих двух произведений женским хором Музыкального колледжа института музыки им. А. Г. Шнитке, под руководством Сергея Маркова меня восхитило! Дирижер, несмотря на молодость, настоящий профессионал. От природы он обладает очень редким качеством для дирижера: ощущением течения времени (процессуальность развертывания музыкальной ткани), которое напрямую связано с построением музыкальной формы, ее драматургией. Обычно, когда я встречаюсь с исполнителями, мне часто приходится высказывать ряд пожеланий, например: тут, пожалуйста, помедленнее, а тут, наоборот, ускорить, тут сделать акцент, а там точнее следовать указанной динамике и тому подобное. А сегодня у меня даже не возникало желания делать какие-либо замечания. Чистота строя, штриховая культура, темповая и динамическая драматургия произведений, нюансировка, артикуляция — все на высоком профессиональном уровне. Поздравляю дирижера и весь коллектив с успешным выступлением, говорю всем спасибо и желаю доброго здоровья и всего наилучшего, а также надеюсь на дальнейшее творческое содружество. Вообще, я всегда с глубоким уважением отношусь к исполнителям, в частности, к артистам хора, поэтому соблюдаю правило: при написании хоровой музыки мелодическую горизонталь делаю интонационно ясной и простой, для удобства исполнения. Никогда не использую сложно интонируемые интервалы, скачки голосов, сложную

ритмику, крайние регистры (за редким исключением). Однако, при сложение вокальных партий по вертикали могут возникнуть оправданные гармонические сложности. А если я использую фонематическую технику, то строго соблюдаю законы традиционной драматургии — это обязательно, иначе всё развалится и возникнет хаос, а надо, чтобы даже хаос был организован, структурирован. Музыка — искусство абстрактное, а фонематический звукокомплекс еще более высокий уровень сложности, и если мы на эту звуковую изощренность, непонятность наложим ещё, например, сомнительный вербальный текст, то слушатель окажется в недоумении и ничего не поймёт. А значит не испытает катарсис и в духовном плане не обогатится, не очистится от скверны, не обретет целостность и не приблизится к Духу Святому.

**— Спасибо, Виктор Степанович, за интервью. Желаю Вам дальнейших творческих и научных достижений. До свидания!**

— Спасибо за хорошие пожелания и за интересную беседу. Будьте счастливы и здоровы! Желаю Вам всего доброго!