

Трагедия Ницше и музыкальный идол

КОММЕНТАРИЙ К МУЗЫКЕ И ПРОБЛЕМЕ

Михаил Аркадьев

Да, даже плохая музыка вместе с плохой поэзией может поучать нас о сущности музыки и поэзии.

Фридрих Ницше. О музыке и слове. Отрывок (1871)

Откройте свои уши: всё, что выросло на почве *оскудевшей* жизни, вся фабрикация фальшивых монет трансценденции и потустороннего, имеет в искусстве Вагнера своего высшего защитника... Его последнее произведение является в этом его величайшим шедевром. Парсифаль вечно сохранит своё значение в искусстве обольщения как *гениальный приём* обольщения... Я удивляюсь этому творению, я хотел бы быть его автором; за отсутствием этого факта я понимаю его...

Фридрих Ницше. Казус Вагнер. Прибавление

Вновь утверждать то, что стало прописной истиной, бессмысленно: Ницше музыкален по (само) определению. Музыкальнее до него и после него не было немецких (а, следовательно, и любых других) писателей.

Однако его судьба как музыканта и композитора отмечена странной и темной печатью а-музыкальности. Он оставил после себя более 70 нотных отрывков того, что с некоторой натяжкой можно назвать музыкальными произведениями. И все они без исключения свидетельствуют о том, что и дионисийская (экстатическая, оргиастическая) и аполлоническая (структурная) ипостаси музыки были для него почти закрыты, закрыты, разумеется, как для творца, а не слушателя.

Этот факт поражает, так как внутренняя испепеляющая музыкальность самой личности и слова Ницше очевидны, и не могут не обжигать. Как же получилось, что человек, живущий музыкальной стихией, считающийся символом бесстрашия перед судьбой, перед болью и перед человеческими заблуждениями оказывается малодушен и боязлив на подступах к тому, что было для него чуть ли

не самым важным, близким, интимным — самой музыке?

Здесь легко оскорбить Ницше и дать лежащее на поверхности объяснение. Просиживая часами за инструментом и нотами ницшевских опусов в попытках почувствовать, услышать его музыкальный пульс и голос, я часто ловил себя на мысли, что Ницше просто был музыкально бездарен. А как иначе объяснить, что, например, его романс «Beschwörung» — музыкальное прочтение «Заклинания» Пушкина, являющееся само по себе замечательным культурным фактом, бесконечно далеко от мятежности и высокого демонизма поэтического текста, — представляет собой бледный, незапоминающийся и беспомощный мажорный мотив?

Но меня удерживает от столь привычного, неловкого и безжалостного диагноза не только аура гениальности философа, не только его известная всем неподдельная страсть к музыке и запечатленная в его тонких музыкальных наблюдениях слушательская чуткость, но и некое ощущение органичности, которое возникало при проигрывании его музыкальных набросков, когда я пытался своими руками, физически, сенсорно почувствовать

фортепианную фактуру и услышать, ощутить всем телом, что происходило с самим Ницше, когда он играл и записывал свою музыку.

Это ощущение, вероятно, связано с моим личным опытом юношеской импровизации и оказалось доступно мне лишь через этот опыт. Ведь не секрет, что Ницше был импровизатором. Однако невозможно импровизировать на рояле, не имея так или иначе выраженных природных музыкальных способностей. А тут — очевидная беспомощность большинства дошедших до нас его пьес. Как это объяснить?

Нам надо попытаться представить себе нечто в наше время уже совершенно непредставимое, а именно то, как существовала, буквально «бытовала» высокая музыка в европейском XIX веке.

Музыка в то время исполнялась на различных инструментах в каждом городском доме. Распространение домашнего, то есть камерного музицирования было не просто привычным, оно было тотальным. Уровень же популярности оперы был сравним только с популярностью современного интернетного видео. Для того чтобы отдаленно почувствовать это, приведу пару простых примеров.

Ференц Лист своим ученикам-пианистам запрещал играть некоторые произведения из-за их чрезмерной, «неприличной» известности. В частности, виртуозное Второе скерцо Шопена в его классе не звучало. Он говорил: «не трогайте Второе скерцо, оно затрепано гувернантками». В какой культуре надо жить, чтобы тонкие и трудные для исполнения скерцо Шопена воспринимались как «гувернантская» поп-музыка?

Из каждого европейского окна звучала, неслась, заполняя пространство, музыка Шопена, Шуберта, Бетховена, Верди. С Верди был красноречивый эпизод, когда, готовя премьеру «Риголетто», он до последнего момента перед премьерой не давал солисту и музыкантам ноты знаменитой песенки Герцога, так как был уверен, что мелодия тут же зазвучит вне театра. Ноты были предоставлены только утром в день премьеры, однако это не смогло воспрепятствовать тому, чего так опасался Верди: в течение дня перед спектаклем песенку уже распевали на улицах.

Что это значит в связи с нашей темой? Это значит, что музыкантов-любителей и домашних импровизаторов в Европе того времени было огромное количество, и молодой Ницше был один из многих. Нам трудно себе представить, что музыка великих композиторов была постоянным фоном, звуковой средой обитания миллионов людей. Таким же было и музыкальное образование, и владение навыками нотного письма.

Так вот Ницше не любил ноты и всерьез не владел нотным письмом. Для современного человека это ничего особенного не значит, скорее, наоборот, признак положительный: играть «без нот», играть «по слуху» — свойство, как многие полагают, музыкальных и творче-

ских людей. Более того, нотные рукописи Ницше выглядят на первый взгляд вполне профессионально даже для современного дипломированного музыканта. Но на самом деле именно в его нотах выражается мучительная и неудавшаяся попытка Ницше быть композитором. Или правильнее сказать — быть творцом музыки в его собственном, ницшеанском смысле. Он был оторван от самого сердца европейского музыкального творчества, которое все погружено в тонкую иероглифическую вязь нотных знаков как источника всех гениальных музыкальных состояний и идей, начиная с Баха.

Для тех, кто владеет нотным письмом в совершенстве, и не пассивно, как большинство исполнителей, а активно, по-композиторски (таких практически не осталось), ноты это вовсе не формальный способ фиксации уже существующего звука и сочинения, а живой, предзнавательный и оперативный способ музыкального творчества, тонкий, порождающий и свободный организм музыкальной стихии и формы.

Ницше был всего лишь одаренным юношей-импровизатором и таким остался навсегда. В его рукописях есть поток общих форм раннего романтизма и полностью отсутствует то, что называется «тематизмом». То есть практически нет ни одной запоминающейся мелодии. Ницше был мелодически бездарен. Но значит ли это, что он был бездарен музыкально?

На этот вопрос невозможно ответить однозначно. В его опусах проявилось несколько тенденций, которые можно считать предвосхищением будущего. Я бы ограничил эти тенденции двумя проявлениями: первое условно, с оговорками, можно назвать «кинематографичностью», второе, с не меньшими оговорками — предвосхищением современного «сакрального минимализма».

На диске, который приложен к журналу, можно услышать только некоторые фрагменты самих по себе довольно фрагментарных сочинений философа, которые должны проиллюстрировать эти тенденции. Существуют записи практически всех сочинений Ницше (самых разнообразных жанров: он писал для фортепиано, для голоса, для хора и для струнных инструментов), их можно найти, в частности, на сайте <http://www.nietzsche.ru/>. Поэтому в нашу задачу не входило простое ознакомление с его музыкальным творчеством, более чем доступного в мировой паутине.

Но записанные фрагменты призваны показать, что:

♥ При исполнительской попытке перевоплотиться в Ницше-импровизатора можно услышать, прикоснуться к его скрытой

В КАКОЙ КУЛЬТУРЕ НАДО ЖИТЬ, ЧТОБЫ ТОНКИЕ И ТРУДНЫЕ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ СКЕРЦО ШОПЕНА ВОСПРИНИМАЛИСЬ КАК «ГУВЕРНАНТСКАЯ» ПОП-МУЗЫКА?



Михаил Аркадьев — российский дирижер, пианист, композитор, теоретик музыки, философ, доктор искусствоведения, заслуженный артист РФ. С 2007 г. художественный руководитель и главный дирижер Тихоокеанского симфонического оркестра (Владивосток). Окончил ГМПИ им. Гнесиных, учился у А. А. Александрова, у него же в 1988 закончил аспирантуру. Занимался композицией с А. Г. Шнитке и Р. С. Леденевым, дирижированием — с Ю. Симоновым и М. Эрмлером. В 1988–98 работал в сотрудничестве с Г. В. Свиридовым. В 1990–2003 гг. — с нар. арт. России Дм. Хворостовским (с ним записаны 3 компакт-диска: на фирмах «Филипс» и «Делос»). Собственные сочинения исполняются на российских и зарубежных сценах

и надындивидуальной музыкальной гениальности (начальный эпизод Симфонической поэмы для фортепиано «Эрманарих»).

☛ Его музыкальный поток в этом и других сочинениях напоминает, и, вероятно неслучайно, импровизации таперов немого кинематографа.

☛ Одно из его сочинений является незаметным и незамеченным ключом к его философской и музыкальной судьбе, при этом предвосхищая некоторые явления музыкального постмодерна.

В начальном отрывке из «Эрманариха» я, иногда нарушая указания автора, чисто исполнительскими средствами, сильными отклонениями от темпа и контрастной нюансировкой хотел передать внутреннюю тонкую музыкальность Ницше, его чуткость и чувственность, которые совсем пропадают при академических исполнениях, которых так много сейчас в Интернете (исключение составляют, пожалуй, только некоторые (не все) записи Джона Белла младшего, например, его переложение для фортепиано песни «Unendlich», доступное на youtube).

В этой же «симфонической поэме» (жанр, изобретенный Ф. Листом и доведенный до совершенства Р. Штраусом, автором ныне всем известной по трубно-органному началу симфонической поэмы по мотивам ницшевского «Так говорил Заратустра»), написанной только для фортепиано по той причине, что он не владел инструментовкой, сам Ницше безусловно превосходит кинематографические музыкальные иллюстрации — с их импровизационностью и вялым музыкальным материалом.

Но именно эта вялость материала позволяла таперам на протяжении десятилетий сопровождать движущийся визуальный ряд, не мешая восприятию, а только слегка оттеняя эмоциональную сторону происходящего. Ницше был единственным предтечей ранней киномузыки. По крайней мере мне неизвестно ни одно имя, чьи записанные в нотах сочинения так напоминали бы импровизацию таперов в раннем кинематографе (а исполнительский уровень пианистов здесь подчас был весьма высок: вспомним, что в юности работал тапером кино и гениальный Шостакович).

Ницше не только чисто музыкальными средствами превосходит ненавязчивую иллюстративность киномузыки, но и тем, что поэма «Эрманарих» сопровождается текстом, текстовым сюжетом, изображать и иллюстрировать который призвана музыка. Здесь все напоминает «кинематограф до кинематографа», и здесь очередной парадокс судьбы Ницше, который ненавидел любую прикладную музыку и любую музыкальную иллюстративность.

Ницше философствовал молотом, разбивая, раскалывая идола человеческого разума. Но Ницше был и оставался человеком мифа. Он уничтожил все в своей жизни, и даже саму жизнь, но его любовь к музыке, его ностальгия по музыкальному бытию была столь пронзительна, что при чутком отношении к его опусам мы обнаруживаем в них свидетельство незыблемости его собственного «трансцендентального» музыкального «идола».

Этот идол таится во «Фрагменте в себе» («Fragment an sich») — № 35 изданного в Базеле полного собрания музыкальных сочинений Ницше. Мы не знаем, почему этот отрывок получил такое кантовское название, но трудно

удержаться от соблазна и не придать ему метафорический кантовский и ницшеанский смысл одновременно.

Дело в том, что эта странная, тихая и медленная пьеса написана как обособленная миниатюра «в себе», как по форме, так и по настроению. Она решительно выбивается из всего, созданного Ницше, своей тихой красотой и отстраненностью. Не представлено ли здесь удивительное примирение Ницше с Кантом, посвящение одного отшельника мысли другому? Не воплощает ли эта пьеса идею ноумена?

При этом в ней нет того, что называется «заключительным кадансом», то есть нет завершающего аккорда. Само по себе это не было бы так интересно, если бы не собственная пометка Ницше по-итальянски в последнем такте, а именно: *da capo con malinconia*, что означает «с самого начала, меланхолично». Количество повторов автором не указано. Эту пьесу можно повторять бесконечно, при этом она не теряет своей тихой привлекательности и загадочности.

На диске можно услышать эксперимент автора настоящих заметок — попытку превратить эту пьесу не только в метафору ноумена, но и в метафору одного из самых таинственных откровений Ницше — его видения Вечного возвращения, как видения повторяемости в «вечно существующей вселенной» (термин А. Линде, одного из творцов современной инфляционной космологии).

Пьеса сыграна 24 раза без остановки, с минимальными вариациями темпа, фортепианной инструментовки, нюансировки, но могла быть сыграна и сто, и тысячу раз. Это, несомненно, напоминает композиторские опыты Эрика Сати, соотечественника столь любимого Ницше Жоржа Бизе. Именно Сати создал одну из первых «минималистских» пьес — «Cinéma». Написанная в 1924, она представляет собой произвольное число повторов короткой музыкальной фразы для сопровождаемого немого кино. Придавал ли Сати этим повторам сакральный характер, остается под вопросом.

Я попытался войти сам и ввести слушателя в некий тихий дионисическо-аполлонический транс, транс на грани парадоксального взаимного перехода ницшевских антиномических терминов — опьянения (Дионис) и сна (Аполлон).

Надеюсь, что слышно, как в этом хрупком музыкальном потоке сосредоточено все, что осталось в Ницше от мифа и идола. Идол музыки, который Ницше хотел уничтожить, без которого старался жить, но от которого не мог оторваться, последнего мифа, воплощением которого был для него музыкальный, и только музыкальный звук.

Эта «Пьеса в себе», повторенная *da capo* много раз, парадоксально связывает «отшельника из Сильс-Марии» с экспериментами

сакрального минимализма конца XX века в его высших проявлениях, таких как *tintinnabuli* — «колокольчиковая» гармоническая техника чистых трезвучий Арво Пярта, который связывает эту технику с идеей священной христианской добровольной бедности и красоты.

Вероятно, нет ничего более спорного, чем попытка связать фигуру Ницше с сакральными традициями ненавидимого им христианства. Но, как пишет Томас Манн: «...он дает своей автобиографии наихристианнейшее название „Ессе homo“. И свои последние записки, уже в безумии, подписывает именем «Распятой»».

Оставим эту загадку загадкой, тайну тайной. Ницше смертельно любил музыку. Но музыка для него, как музыканта и композитора, была закрыта и в своей стихийности, и в своей структурности, в своей «абсолютности», которую он так отстаивал в своих книгах. Его импровизации, с колоссальным, видимым усилием, с ошибками записанные им, были лишены чувства развития, чувства формы, чувства современной ему и желанной им диссонантно-томительной континуальной гармонии, открытой Вагнером в «Тристане» и «Парсифале» («я удивляюсь этому творению, я хотел бы быть его автором»), они были лишены даже чувства мелодии. Они несут на себе неизгладимую печать стертых общих мест, общих форм движения, через которые изредка пробиваются свежие интонации, тут же растворяющиеся в монотонном иллюстративном «кинематографическом» потоке.

Эта неуловимость, неподвластность для Ницше самого любимого — трагедия его расщепленной экзистенции, трагедия воплощенного в нем и продуманного Хайдеггером «европейского нигилизма». Тем удивительнее звучит этот светлый и одинокий «Фрагмент в себе», в котором абсолютная ностальгия Ницше по мифу и смыслу обретает обособленную и одновременно открытую к Вечному возвращению «форму без формы». Следует за этим только тишина и Ничто. ■

