

УДК 78.036:32]:78.071.1(492)Андріссен

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249987>

ВИШИНСЬКИЙ В. В.

Вишинський Віталій Володимирович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7509-402X>

vyshvv@gmail.com

© Вишинський В. В., 2021

КОМПОЗИТОРСЬКА ТЕХНІКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОЛІТИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ У ТВОРЧОСТІ ЛУЇ АНДРІССЕНА

Творчість нідерландського композитора Луї Андріссена є невід'ємною частиною історії європейської музики другої половини ХХ століття. У його творах не тільки актуалізувалися ключові техніки авангардного мистецтва цього періоду, а й віддзеркалилась атмосфера політичної активності 1960–1970-х років, проблеми тогочасної музичної практики та здійснювалися спроби її змінити. Утім, у вітчизняному музикознавстві практично відсутні праці про творчість композитора, його особистість і музично-політичну діяльність, тоді як у зарубіжному музикознавстві ним активно цікавляться — особливо політичним аспектом його творів. Водночас специфічність і контроверсійність цього аспекту залишає багато питань, що потребують уточнення, інакшої перспективи й нового висвітлення. Серед них — питання можливості того, що композиторська техніка є репрезентантом політичної позиції автора музичного твору. У цій статті на досвіді Луї Андріссена простежується, як обрана композиторська техніка формувала політичний зміст його творів, зокрема кантати «Держава» за Платоном. Поряд з цим, досліджуються соціальний, політичний і музичний контексти творчості Л. Андріссена 1960–1970-х років, визначаються мотиви й мета його політично-музичного активізму, окреслюються контури його соціології музики. Окремо розглянуто питання про вплив політично ангажованого мистецтва на пошуки Л. Андріссеном власної композиторської техніки і вибір музичної естетики. Розглянуто ставлення композитора до концепції ідеальної держави Платона та місця музики в ній. Зрештою, досліджено роль композиторської техніки у формуванні політичного змісту кантати Л. Андріссена «Держава», яка стала його відповіддю в тогочасній дискусії щодо місця музики в політиці.

Ключові слова: музика і політика, мінімалізм, нідерландська музика другої половини ХХ століття, творчість Л. Андріссена.

Складно осмислити «Державу».
Саме це й підкупає — вона не дозволяє
розкласти себе по полицках.

Рут Дрейер (Ruth Dreier)¹

Я використовую все навколо,
щоб писати гарну музику.

Луї Андриссен (Louis Andriessen)²

Постановка проблеми. Чи не кожен композитор у певний момент свого творчого життя запитує себе, «що» і «як» він втілює у своїй музиці. Часто міркування з цього приводу ускладнюються ще більш незручними: «навіщо» і «для кого». Зрештою, весь цей комплекс питань певною мірою свідчить про творчу кризу, подолання якої є умовою його подальшої творчості.

В історії музики безліч прикладів таких криз і змін. Особливо «щедрою» на них є історія музики ХХ століття, коли у відповідь на запитання «як» композитори радикально змінювали техніку письма, відходили від попереднього стилю у принципово іншому напрямі. Пояснювати такі метаморфози тільки змінами естетичних пріоритетів — означає зменшувати глибину проблеми. Адже часто дії композитора визначені чи спрямовані чинниками, що лежать за межами музики, але активно впливають на неї. Один із них — політика. При цьому в одному випадку політична складова в діях композитора може бути прихована, а в іншому — проступати доволі чітко. Щоб розкрити цю тезу, варто звернутись до творчості сучасного нідерландського композитора Луї Андриссена (*Louis Andriessen*), для якого питання техніки письма збіглося з питаннями політичної позиції та дієвих інструментів музично-політичного висловлювання.

Аналіз публікацій. Тлумачити певні факти музичної творчості крізь призму політики — досить поширена практика в західному музикознавстві. Достатньо хоча б побіжно переглянути роботи американського музикознавця Річарда Тарускіна (*Richard Taruskin*)³, відому книгу Алекса Росса (*Alex Ross*) про музику ХХ століття «Далі — шум»⁴ або його останню працю про Річарда Вагнера (*Richard Wagner*)⁵.

Для вітчизняного музикознавства політичний ракурс огляду музичного мистецтва також не є *terra incognita*, адже поза ним неможливо вичерпно описати історію вітчиз-

¹ Андриссен Л. Разговор о Государстве // Андриссен Л. Украденное время. / сост. и коммент. М. Зегерс, пер. с нид. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. Санкт-Петербург : КультИнформ-Пресс, 2005. С. 142.

² Там само.

³ Насамперед ідеться про його багатотомну працю «Оксфордська історія музики». Наразі виокремимо п'ятий том, оскільки неодноразово будемо звертатись до нього: Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. 607 p. У подальшій роботі будемо посилатися на офіційну оксфордську онлайн-версію книги, з якою після оформлення підписки можна ознайомитись за посиланням: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857.xml>

⁴ Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008. 720 p.

⁵ Ross A. Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2020. 784 p.

няної музичної культури і збагнути суперечливість сучасних мистецьких процесів¹. Особливе значення цей ракурс має для осмислення такої непростой ситуації, як творча криза, оскільки, прагнучи знайти відповіді на питання «як», композитор може керуватись не тільки естетичним чуттям, а й політичним², як це відбувалось у Л. Андріссена.

В українському музикознавстві практично відсутні праці про творчість цього композитора, його особистість і діяльність. Є праця, у якій твір Л. Андріссена розглянуто в контексті ширшої теоретичної проблеми³; енциклопедична стаття⁴; матеріал популістсько-публіцистичного спрямування⁵ тощо. Отже, творчість Луї Андріссена не розглядається в українському музикознавстві, натомість у зарубіжному вона викликає активне зацікавлення⁶. Це й зумовлює актуальність теми дослідження⁷.

Політична складова творів Луї Андріссена є однією із центральних, її обов'язково коментують дослідник⁸. Тому цілком логічно, що андріссенівські прояви політичного в музичному компонуванні також розглядалися⁹. Утім, через специфічність і контroversійність цього ракурсу, через різне бачення й розуміння контекстів завжди будуть питання, які потребуватимуть розв'язання, уточнень, інакшої перспективи і нового висвітлення. До таких належить і питання про композиторську техніку, що є репрезентантом політичної позиції автора.

¹ Назвати всі праці з досліджуваної теми неможливо. Варто зазначити деякі роботи останніх років, зокрема дисертацію Ольги Коменди (Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2020. 519 с.); збірник праць Маріанни Копиці (Вибране. Київ; Ніжин : Лисенко М. М., 2018. 374 с.); монографію Олени Корчової (Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.).

² Наприклад, про «перехід» І. Стравінського до «табору» додекафоністів Р. Тарускін пише, що композитора, поряд з естетичною стурбованістю, спонукали й політичні мотиви. «Він (Стравінський — В. В.) прагнув “універсальності” та політично бездоганної істини чисел для виправдання свого мистецтва, а не особливої та політично ризикованої істини нації». Див.: Taruskin R. Bartok and Stravinsky: Odd Couple Reunited? // The New York Times. 1998. October 25. URL: <https://www.nytimes.com/1998/10/25/arts/bartok-and-stravinsky-odd-couple-reunited.html> (дата звернення 30.06.2021).

³ Вышинский В. В. Темповая прогрессия в музыке XX века // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. 2013. С. 11–21.

⁴ Вишинський В. В. Андріссен, Луї // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Андриссен, Луї> (дата звернення: 29.06.2021).

⁵ Шмурак А. Е. Музыка Луи Андриссена: железное веселье // Kyiv Daily. Читать. Смотреть. Слушать. URL: <https://kyivdaily.com.ua/lui-andrissen/> (дата обращения: 29.06.2021).

⁶ Показовою є книга Майї Трохимчик (Maja Trochimczyk), що була видана 2016 року: Trochimczyk M. The Music of Louis Andriessen. New York : Routledge, 2016. 344 p.

⁷ Варто додати, що найважливіші твори Л. Андріссена досі не виконувалися в концертних програмах українських оркестрів. Виняток становить невеликий опус для струнного оркестру «Симфонія відкритих струн», який кілька разів виконували різні колективи. І все ж, не можна сказати, що ім'я композитора зовсім не відоме музичній спільноті. Так, під час різних просвітницьких заходів автор статті виступав з монографічними лекціями, демонстрував знакові твори композитора, зокрема кантати *De Staat* («Держава») за Платоном та *De Tijd* («Час») за Августином тощо.

⁸ Див.: Adlington R. Louis Andriessen: De Staat. London and New York : Routledge, 2016. 179 p. та Everett Y. The Music of Louis Andriessen (Music in the Twentieth Century). Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 284 p.

⁹ Див.: «Chapter 8. A Harmonious Avant-Garde. Americanization» у книзі Річарда Тарускіна: Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. Available at: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-chapter-008.xml> (accessed: 30.06.2021).

Мета дослідження — простежити, як обрана композиторська техніка формувала політичний зміст творів Луї Андріссена, зокрема кантати «De Staat» («Держава») за Платоном.

Завдання роботи:

— розкрити соціальні, політичні й музичні контексти творчості Л. Андріссена 1960–1970-х років;

— визначити мотиви і мету його політично-музичного активізму, окреслити пункти його соціології музики;

— дослідити вплив політично ангажованого мистецтва на пошуки Л. Андріссеном власної композиторської техніки;

— охарактеризувати ставлення композитора до концепції ідеальної держави Платона та ролі музики в ній;

— розкрити роль композиторської техніки у формуванні політичного змісту твору, який завдяки цьому стає своєрідним політичним висловлюванням автора.

Виконанню завдань дослідження сприятимуть такі **методи**: біографічний (розгляд віх творчої біографії композитора), історичний (розкриття культурного, соціо-політичного контексту), компаративний (аналіз політичних та естетичних орієнтирів митців), аналітичний (розгляд музичних творів).

Науковий новизну статті визначає її проблематика й обраний ракурс дослідження.

Виклад основного матеріалу. Луї Андріссен чи не найвпливовіший нідерландський композитор другої половини ХХ століття¹. Він народився в респектабельній музичній родині. Його батько Хендрік Андріссен (Hendrik Andriessen) був важливою постаттю в музичній культурі Нідерландів: у різний час очолював консерваторії в містах Утрехті та Гаазі, здійснював наукові дослідження, писав музику. Як композитор, він не був анархістом у музиці, хоч і захоплювався модерною французькою музикою. Щодо політичних позицій, Хендрік Андріссен у музиці був радше центристом. Натомість Луї Андріссен уже в перші роки навчання в консерваторії виявив себе прихильником «лівих» музично-естетичних течій і став чи не першим композитором у Нідерландах, який у своїх композиціях використовував серійність. Зрештою, на початку 1960-х років він стажувався в Лучано Беріо (Luciano Berio), відвідував курси нової музики в Дармштадті, що позначилось на його музиці того періоду². У середині 1960-х років у його світогляді відбулися зміни, що вплинули на його ставлення до композиції, виконавства, музичного середовища та істеблішменту.

Щоб зрозуміти цю перемену, варто зважати, що атмосфера в Нідерландах на той час була вкрай політизованою. Виникали різні політичні рухи, що виступали проти крайнього консерватизму повоєнного буржуазного суспільства і загалом проти

¹ Під час роботи над статтею прийшла звістка про смерть Луї Андріссена. Він помер 1 липня на 83-му році життя в будинку для літніх людей, страждаючи від хвороби Альцгеймера та судинної деменції. Попри це, видається неправильним змінювати в характеристиках композитора теперішній час на минулий. Зрештою, смерть композитора не скасовує його впливу на музичну культуру Нідерландів, який тепер здійснюється виключно завдяки музиці.

² Не можна погодитися з недоладною характеристикою молодого Л. Андріссена як «мамчиного відмінника», яку дає у статті О. Шмурак. Вона свідчить про нерозуміння автором ані родинного контексту, у якому відбувалося становлення Л. Андріссена, ані музично-культурного контексту Нідерландів 1950–1960-х років. Натомість такі пасажі видають лише бажання автора «підіграти» і сподобатись читачеві, для цього О. Шмурак широко використовує й стилістично знижену лексику. Див.: Шмурак А. Е. Музыка Луи Андриссена: железное веселье // Kyiv Daily. Читать. Смотреть. Слушать. URL: <https://kyivdaily.com.ua/lui-andrissen/> (дата обращения: 29.06.2021).

панівного істеблішменту. Одним із найгучніших і найвпливовіших був молодіжний рух «Provo», що передбачав і розроблення програми соціального оновлення (відомий проєкт «білих планів»), і виступи проти війни у В'єтнамі, і боротьбу за сексуальну лібералізацію, і посилення лівої політичної ідеології тощо¹. Політичні активісти критикували й консерватизм державних мистецьких інституцій, їхню управлінську й фінансову негнучкість. Кульмінація невдоволення культурною політикою припала на кінець 1960-х років. Тоді під час концертів, театральних вистав, художніх виставок радикально налаштована мистецька молодь виражала свою незгоду, викликаючи навіть заворушення. Цей протестний активізм охопив не тільки Нідерланди, а й інші європейські країни, зокрема Францію (травневі події 1968 року), Західну Німеччину, Італію тощо. Водночас, у Сполучених Штатах під час з'їзду Демократичної партії 1968 року поліція жорстоко розігнала виступ активної молоді проти війни у В'єтнамі.

Пізніше всі ці політичні події, протестні настрої, революційні ідеї стануть для музикантів матеріалом для творчої рефлексії. На думку деяких дослідників, максимально продуктивним, з цього погляду, став 1971 рік, коли було видано кілька музичних альбомів, політичне спрямування яких не тільки не приховувалось, а навпаки, стало концепційно засадничим². Показовим є альбом Марвіна Гея (Marvin Gaye) «What's Going On», у піснях якого від імені ветерана в'єтнамської війни йшлося про насильство, смерть, наркоманію, соціальну несправедливість, протест тощо.

Луї Андріссен не був осторонь цих процесів, хоча його боротьба мала свою особливість — вона пов'язана з діяльністю симфонічних оркестрів. Він критикував керівників колективів, у репертуарі яких було мало нової музики. А якщо й виконували її, то оркестранти виявляли байдужість, незацікавленість і непрофесіоналізм. Коментуючи цю ситуацію, композитор відзначав «повне відчуження твору від його виконавців»³.

Поступово протистояння композитора й оркестрів зростало і досягло кульмінації 1969 року — в акції, відомій нині як Акція Лускунчиків. Тоді Л. Андріссен і його друзі зірвали виступ Бернарда Хайтінка (Bernard Haitink) з оркестром «Concertgebouw», вимагаючи, щоб другим диригентом цього колективу призначили Бруно Мадерну (Bruno Maderna). Попри те, що вимоги не виконали, ця акція була досить результативною для Л. Андріссена — він не тільки набув досвід музично-політичного активізму, а й усвідомив, що його незадоволення діяльністю симфонічних оркестрів мало ще й політичну причину. Він зрозумів, що симфонічний оркестр виконує певну суспільну роль, що полягає в задоволенні і збереженні інтересів панівного класу — його головних слухачів. Відтак, музика, яку грає оркестр, форма її подання мали сприяти благополуччю цього класу⁴. Тому надалі Л. Андріссен шукає таких музикантів, які самі б вирішували, що, де й коли грати, як і кому замовляти музику.

Водночас, Л. Андріссен зрозумів, що музичний матеріал, який мають виконувати ці музиканти, — невіддільний від способу його вироблення, який, за Л. Андріссеном, містить три фази:

— музична концепція, авторський задум — фаза перша, композитор;

¹ Детальніше див.: Kempton R. Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt. Brooklyn : Autonomedia, 2007. 160 p.

² Hepworth D. Never a Dull Moment: Rock's Golden Year. London : Bantam, Transworld Publishers Ltd, 2016. 384 p. За матеріалами цієї книги знято документальний серіал «1971: The Year That Music Changed Everything», реліз якого відбувся на стримінговому сервісі *Apple TV+*.

³ Андріссен Л. Краткая история De Volharding // Андріссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 121.

⁴ Там само. С. 122.

— музичне продукування, зіткнення задуму і виконавця — фаза друга, виконавець;
— музичне споживання, зіткнення виконавця і публіки — фаза третя, слухач¹.

Таким чином формулюються засадничі позиції андріссенівської соціології музики і виявляється її соціальний аспект — забезпечення суспільної комунікації та інклюзії.

Л. Андріссен погоджується з тим, що музичний матеріал (звуквисотність, тривалість, ритм) є абстракцією і перебуває поза соціальним. Однак те, як він буде опрацьований і організований, які техніки при цьому будуть використані і які музичні інструменти обрані, залежатиме від соціальних обставин, оточення та виховання композитора, його слухацького досвіду². Звідси — переконання Л. Андріссена в тому, що тільки-но матеріал певним чином упорядковується, він втрачає свою абстрактність і стає частиною культури і безпосереднім соціальним фактом³.

Отже, ситуації, які Л. Андріссен спостерігав з музикантами симфонічних оркестрів, зумовлені дискоординацією між цими трьома фазами — неврахуванням якоїсь із них, порушенням взаємодії між ними. До того ж, глибше усвідомлюючи складність зв'язків між цими фазами, Л. Андріссен почав переглядати свою тогочасну творчість і підходить до неї. Як наслідок, він все менше писав нового, натомість усе більше, як він сам говорив, «сидів на дивані» і міркував над тим, «як писати» й «у чому смисл композиції»⁴.

Усе це потребувало вирішень, за що композитор і взявся. Спільно з однодумцями він створив ансамбль «De Volharding». Окрім музично-практичної діяльності, колектив активно здійснював і соціально-політичну. В інформаційних брошурах «De Volharding» вони декларували: «Ми більше не вважаємо музичні або радше естетичні пошуки експериментальними. Ми вважаємо, що якість суто естетичних пошуків можна оцінити виключно за їх соціальною доцільністю»⁵. Критика ансамблем тогочасної музичної ситуації в Нідерландах мала чітко виражений соціальний ґрунт. «Наша музична критика є наслідком нашої суспільної критики», — писав Л. Андріссен. І додавав: «*De Volharding* не цікавить експеримент заради експерименту. Наші музичні дослідження не відокремлені від нашої суспільної ролі»⁶.

Тон, стилістика, пафос, спрямованість цих заяв викликають значне зацікавлення, адже в них проступають джерела ідеології ансамблю, а водночас і самого Л. Андріссена. Ідеться про погляди Ганса Ейслера (Hanns Eisler), який ще в 1920-ті роки проголошував, що сучасний композитор на своєму шляху до нової техніки, нового

¹ Андріссен Л. Краткая история De Volharding // Андріссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 123, 128.

² Це нагадує думки Джона Кейджа, який, навпаки, у своїй музиці прагнув звільнити її від диктату особистості композитора, а відтак, від його поглядів, цінностей, культурної традиції, виховання, досвіду тощо.

³ Trochimczyk M. The Music of Louis Andriessen. New York : Routledge, 2016. P. 51–52. У цьому розрізі цікава андріссенівська реакція на відому провокативну тезу Ігоря Стравінського про те, що музика нічого не виражає, окрім самої себе: «Думають, якщо музика нічого не виражає, то вона нічого не означає, але це не так: хай там як, музика є дзеркалом суспільства» (Андріссен Л. Краткая история De Volharding // Андріссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 123).

⁴ Андріссен Л. Откуда есть пошло Время // Андріссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 154–155.

⁵ Цит. за Adlington R. Louis Andriessen, Hanns Eisler, and the Lehrstück // The Journal of Musicology, Vol. 21, No. 3. University of California Press, 2005. P. 387.

⁶ Андріссен Л. Краткая история De Volharding // Андріссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 128.

стилю та нової аудиторії повинен визначити свою соціальну позицію¹. Через більш ніж 40 років Л. Андріссен разом із «De Volharding» утілювали цей заклик на практиці, граючи на політичних мітингах, партійних чи профспілкових зборах, демонстраціях проти війни у В'єтнамі, у кафе, на вулицях тощо. Вони виконували музику без жодних стильових обмежень, розраховану на широку аудиторію. Адже, як Л. Андріссен пояснював у дусі ейслеровських ідей, люди вимагали музики, «яка звела б разом інтелігенцію і масового споживача»².

Як не дивно, але найкращою музичною пропагандою декларованого об'єднання стали пісні Ганса Ейслера, які Л. Андріссен аранжував спеціально для ансамблю. Серед них була й відома «Solidaritätslied» («Пісня солідарності»), яка на певний час стала навіть неофіційним гімном «De Volharding»³. Ця та інші пісні Г. Ейслера продемонстрували Л. Андріссену, як музика стає дієвим інструментом політичного впливу. І справді, ейслерові пісні мають потужний агітаційний ефект, емоційно підкорюють слухача. Задля цього композитор використовував низку прийомів, зокрема ритмізовану декламацію без визначеної звуковисотності, наслідуючи стиль виступів агітатора. Її схвильований, збуджений характер посилювався супроводом — тривожним пульсом малого барабана. Із кожною наступною фразою пісні звучність зростала, напруження посилювалось, що, зрештою, розв'язувалося в потужному хоровому приспіві, мелодія якого одразу врзалася в пам'ять⁴.

Цей стиль пісень Г. Ейслера став відправною точкою для Л. Андріссена щодо вокальної техніки його власного письма. Вона була апробована в композиціях, створених для політичної «Lehrstück» («навчальної п'єси») «Die Maßnahme» Б. Брехта, а також у творах початку 1970-х років, зокрема в пісні на текст Паула Біннертса⁵ (Paul Binnerts) «Dat gebeurt in Vietnam» («Це відбувається у В'єтнамі», 1972). Надалі композитор широко використовує цю вокально-агітаційну манеру письма у великих політичних кантатах — Держава» за Платоном (1972–1976), «Мавзолей» за Михайлом Бакуніним (1979)⁶.

Утім, усе це не вирішувало для Л. Андріссена головного — знаходячи відповіді на запитання «для кого» й «навіщо», він так і не вийшов із пастки питання «як». Композитор перебував у ситуації вибору, яку влучно описав Річард Тарускін: «Нові ліві симпатії Л. Андріссена спричинили його недовіру до елітарності авангарду. Але радянську модель музичного попульту він також вважав хибною. Залишався тільки мінімалізм: стиль, який чимало європейців сприймали як “демократичний”»⁷.

¹ Эйслер Г. Несколько заметок о положении современных композиторов // Эйслер Г. Избранные статьи. Беседы о музыке. Москва : Музыка, 1973. С. 69.

² Цит. за Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-chapter-008.xml> (accessed: 30.06.2021).

³ Adlington R. Louis Andriessen, Hanns Eisler, and the Lehrstück // The Journal of Musicology, Vol. 21, No. 3. University of California Press, 2005. P. 385.

⁴ Яскравим зразком тут може бути «Der Heimliche Aufmarsch» («Тривожний марш») Г. Ейслера.

⁵ Великого прихильника брехтівської концепції *Lehrstück*. Детальніше див.: Adlington R. Louis Andriessen, Hanns Eisler, and the Lehrstück // The Journal of Musicology, Vol. 21, № 3. University of California Press, 2005. P. 381–417.

⁶ Детальніше див.: Adlington R. Louis Andriessen: De Staat. London and New York : Routledge, 2016. P. 95–97.

⁷ Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-chapter-008.xml> (accessed: 30.06.2021).

Справді, мінімалізм став для Л. Андріссена стильовим виходом і рухом уперед. Але з мінімалізмом була проблема. Як писав Річард Тарускін, «багато з тих, хто потрапив під вплив мінімалізму, були свідомими противниками “американізації” (матеріалізму, глобалізації тощо)»¹. Цей факт дослідник інтерпретував дwoяко: «Як доказ того, що музична техніка сама по собі є політично й культурно нейтральною або ж як доказ того, що практика розкриває правду, яку теорія заперечує»².

До цих двох інтерпретацій додамо ще дві. Перша певною мірою доповнює Р. Тарускіна. Її можна сформулювати як відоме прислів'я «вашим салом вам по мусалам» — вашими методами вас і переможемо. Утім, навряд чи мінімалізм був для Л. Андріссена інструментом боротьби чи засобом протесту, хоч у нього і є твір, написаний із залученням елементів мінімалістичної техніки, джазової стилістики і вокально-агітаційного стилю, яким він відкрито виступає проти війни у В'єтнамі, описуючи жахливу історію в'єтнамського міста Тхань Хоа (Thanh Hóa), ущент зруйнованого американцями.

Звідси — ключова (четверта) інтерпретація причин звернення Л. Андріссена до мінімалізму: композитор у такий спосіб відповідав своїм колегам-композиторам, які займали прокомуністичні позиції, але були на боці музичного авангарду, зокрема працювали в серійній техніці³. Йдеться насамперед про італійців, зокрема Луїджі Ноно, який у творах 1960-70-х років свою політичну позицію виражав виключно актуальними на той час засобами композиторської техніки. Цим він прагнув продемонструвати повну узгодженість політичної й естетичної прогресивності⁴. «Мені, як композитору, потрібно використовувати актуальні технічні засоби не із суто естетичних міркувань, не на догоду абстрактній технологічній еволюції, не пасивно, а активно: для поширення ідей, що лежать в основі класової боротьби», — декларував Л. Ноно⁵. Звідси логічним видається теза А. Росса, що для Л. Ноно композиція не була засобом втечі від світу, а навпаки — вірою в те, що «радикальна музика може слугувати радикальній політиці, пробуджуючи розум слухача і готуючи його до спільних дій»⁶.

Проте тут виникли свої труднощі. Переконавання та загалом позиція «червоного авангардиста», яку зайняв у музиці 1960–70-х років Л. Ноно, викликала критику його як з боку «соціалістичного» Сходу, так і «капіталістичного» Заходу», нерозуміння і несприйняття «і “червоними”, і власне “авангардистами”»⁷. Не вдаючись у деталі, чому Л. Ноно не сприймали в музично-ідеологічних колах Радянського Союзу, виявимо причини критики його західними музично-авангардними діячами. Для них серійність та інші актуальні тогочасні техніки асоціювалися зі свободою й демократичними цінностями, які прагнули відродити в повоєнній Європі. На думку Алекса Росса, у Європі набула поширення думка, що «політична перевага перебуває у сфері

¹ Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010.

² Там само.

³ Хочу висловити подяку Левону Акоюяну за підтримку такої інтерпретації дій Л. Андріссена.

⁴ Детальніше див.: Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Беріо: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2016. С. 35–38.

⁵ Цит. за: там само. С. 37.

⁶ Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008. P. 431.

⁷ Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы / Гос. ин-тут искусствознания. Вып. 2. Москва : Музыка, 1995. С. 12.

атонального та додекафонного письма»¹, адже так «колишні фашистські країни (передусім Німеччина — В. В.) могли продемонструвати, як далеко вони відійшли від часів, праці Шенберга були тавровані як “дегенеративне мистецтво”»².

Натомість жанрово-стильовий консерватизм, опора на історичні техніки (зокрема тональні), різнопланові модерністські компроміси, на кшталт неокласицизму («модерністського історизму», як його називає А. Росс), міцно асоціювалися з культурним тоталітаризмом комуністичного режиму. Зрештою, боротьба поміркованої й радикальної музичних естетик обернулася політичним протистоянням у дусі Холодної війни, що якраз набирала обертів³. Тому намагання Л. Ноно передати у своїх творах комуністичну ідеологію засобами серійності сприймалось багатьма як естетично сумнівне та політично підозріле. Усе це провокувало протистояння й дискусії. Показовим є конфлікт між К. Штокхаузеном і Л. Ноно щодо ключового твору останнього — «Перерваної пісні» (1956)⁴. Композитор після своєї резонансної доповіді на Літніх дармштадтських курсах (1959) пориває з колегами, яких раніше вважав своїми друзями, оскільки ті, як він згадував пізніше, «почали несамовито ізолювати» його⁵. Серед тих, хто не просто критично, а навіть ворожо ставився до музики Л. Ноно, був Лучано Беріо, у якого, нагадаємо, протягом 1962–1965 років стажувався Л. Андріссен. Тому він знав про зміст і наслідки полеміки між Л. Ноно, Л. Беріо та іншими дармштадтськими композиторами.

Цей випадок з Л. Ноно виявив проблему цільової аудиторії і сприйняття нею його політично ангажованих, проте композиційно непростих творів. На думку композитора, складна організація його музики і її змісту не заважає адекватно сприймати її. Цільова аудиторія для Л. Ноно — представники робітничого класу. Він був переконаний, що саме для них, а не для відвідувачів філармонійних концертів його твори ясні й зрозумілі, оскільки не потребують «культурно-музичної підготовки», а перебувають «у технічному авангарді, застосовуючи новітні технічні засоби виробництва та праці», через що процес композиції, робота з вербальним текстом та музичні перетворення «легко ними схоплюються»⁶. У такий спосіб Л. Ноно ще раз обґрунтовує актуальність композиторських технік і нового інструментарію, вбачає близькість між ними і провідними технологіями організації людської праці на великих підприємствах, а також тим акустичним контекстом (шумовою атмосферою) роботи працівника.

Отже, кейс Л. Ноно виявив, що обрана композиторська техніка:

— може бути пов'язана з певними політичними уявленнями і сподіваннями, тому провокує проблеми сприйняття, зокрема у професійних колах;

— має бути актуальною, вписуватися в тогочасні авангардні пошуки, а отже, не втрачати своєї інтелектуальності заради популістської доступності;

— має сприйматися широкою аудиторією, зокрема тією, що з певних причин «була включена і залишається виключеною» із культурного розвитку, як писав Л. Ноно⁷.

¹ Ross A. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008. P. 436.

² Там само.

³ Детальніше див.: там само. С. 386–446.

⁴ Див.: Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. Вып. 2. Москва : Музыка, 1995. С. 28–29.

⁵ Цит. за : Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Беріо: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века : дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2016. С. 26.

⁶ Цит. за : там само. С. 35–36.

⁷ Там само. С. 37.

Умови досить складні й певною мірою суперечливі (техніка не має бути популістськи спрямованою, але такою, що не стане на перепоні рецепції музики невідготовленою аудиторією) — що яскраво і продемонстрував випадок Л. Ноно.

І все ж, протягом 1960–1970-х років мінімалізм (та пов'язані з ним техніки) повною мірою відповідав цим умовам і нівелював суперечності між ними. Він не був політично скомпрометованим, оскільки ранні мінімалісти у своїх творах свідомо уникали будь-яких соціально-політичних конотацій¹, а якщо й допускали їх, то не вдавались до шенбергівських засобів. На цьому, зокрема, наголошував Стів Райх (Steve Reich): підтримуючи загалом роботи Штокхаузена, Беріо та Булеза, не бажав прикидатися, що він чи його однодумці переживають темно-коричневий віденський *Angst*, оскільки це є «брехнею, музичною брехнею»².

Водночас, ранні музично-мінімалістичні експерименти являли собою мистецтво інтелекту й освіченості, і щонайменше до середини 70-х років мінімалізм сприймався як частина тогочасних авангардних пошуків³. Утім, за всієї радикальній спрямованості, він не втратив зв'язку з аудиторією і в певний момент став зразком комерційно успішного «серйозного» мистецтва. Мінімалістичну музику слухали різні кола слухачів, а з часом вони тільки розширювалися. Масштаб впливу мінімалізму зростав ще й завдяки його близькості до рок-музики, адже, як пише Ольга Манулкіна, мінімалістична музика природно сприймалася слухом, «що був вихований на пульсі та тональності (модальності) і через це був приречений на успіх, неспівставний з іншою «серйозною» музикою»⁴. Зрештою, як зауважив Річард Тарускін, мінімалізм став «найвпливовішим у всьому світі музичним рухом, що народився після Другої світової війни»⁵, а відтак, його актуальність не викликає сумнівів.

Зважаючи на це, звернення Л. Андріссена до мінімалізму виглядає логічним і виправданим. Цей напрям добре сприймали, він був актуальним, але при цьому інтелектуальним, а головне — політично несуперечливим і таким, який безумовно сприймали як демократичний (за Р. Тарускіним). Тому тут має йти не стільки про недовіру композитора до «елітарності авангарду», як про це, нагадаємо, писав Р. Тарускін, а радше, про контрверсійність авангардних засобів, які використовували сучасники Л. Андріссена для поширення лівих (комуністичних, соціалістичних) політичних поглядів. Таким чином, мінімалізм Л. Андріссена був своєрідною відповіддю колегам на їхні пошуки актуальних технік і засобів для поширення ідей політичного спрямування, зокрема Л. Ноно, який 1971 року написав найбільший політично ангажований твір «Ein Gespenst geht um in der Welt»⁶, чи навіть Л. Беріо, який 1968 році створив композицію *O King*, присвячену пам'яті Мартіна Лютера Кінга (Martin Luther King), що стане частиною його чи не найвідомішої *Sinfonia*.

¹ Можливо, окрім С. Райха, у деяких творах якого можна почути певне віддзеркалення політизованої атмосфери 1960-х років, зокрема страх атомної війни (твір «It's Gonna Rain», 1965), проблему громадянських прав та расової сегрегації (твір «Come out», 1966). Але це радше виняток, оскільки інші твори С. Райха цього періоду далекі від політики.

² Цит. за: Манулкіна О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 565.

³ Там само. С. 566.

⁴ Там само. С. 568.

⁵ Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-chapter-008.xml> (accessed: 30.06.2021).

⁶ «Привид блукає світом».

Безпосередньою творчою відповіддю і «внеском» Л. Андріссена «у дискусію щодо місця музики в політиці»¹ стала його кантата «Держава» на тексти відомого діалогу Платона. Композитор обрав з нього чотири фрагменти. У трьох ідеться про вплив музики на характер воїнів ідеальної платонівської держави, а відтак, порушується питання про доцільність, заборони і правила. У підсумковому фрагменті Платон попереджає, що впровадження нових видів музики чаїть тотальну небезпеку, адже за перемінами в модусах музики неминуче настануть зміни в найважливіших законах держави². Так Платон констатує взаємозв'язок і зумовленість музичного і політичного, допускаючи цензуру та обмеження.

Ставлення Л. Андріссена до роздумів Платона суперечливе: композитор вважає абсурдним постулат філософа, що певний лад має бути заборонений через його нібито руйнівний вплив на характер громадян. Водночас, Л. Андріссен шкодує щодо неправоти Платона і воліє, щоб музика знову стала настільки важливою, як за платонівських часів, «коли люди розуміли значення мистецтва»³. На цій суперечливості й вибудовується ідеальна музична держава Л. Андріссена. Коли слухаєш цей твір, здається, що композитор протестує проти платонівського тоталітаризму і обмежень. «“Держава” тому така нестримна, що мене розчарували Платонові хибні судження», — пояснював він⁴. Але, як тонко зауважив Річард Тарускін, «войовничі звучання Л. Андріссена дуже відповідають приписам Платона щодо музики, яка має надихати воїнів»⁵.

Ба більше, композиторські техніки, у яких виконаний твір, розкривають амбівалентність політичної позиції композитора. Так, утіленням концепції ідеальної держави має стати ідеальний музичний ансамбль, альтернативний симфонічному оркестру. У такому ансамблі музиканти вільно обирають репертуар, грають лише те, що їм подобається. Водночас, тут не буде ієрархічного розподілу музичного матеріалу за складнощами, функціональним навантаженням, якістю тощо. У результаті конструюється така собі система музичної демократії, коли всі музичні партії, як вважав композитор, «однаково складні, однаково добрі й однаково важливі для цілого»⁶. Для цього Л. Андріссен застосовує техніку гокету.

Та чи виходить із цього демократія? За допомогою цієї техніки Л. Андріссен справді підносить роль виконавців, розподіляючи матеріал так, що ціле не складеться без участі кожного. Та ціле не відбудеться без однієї важливої умови — суворого контролю керівника. Відтак, виконавська свобода обертається ілюзією, гарною декларацією. Натомість формується новий варіант авторитаризму — знову вибудовується ієрархія, за якої зверху диригент, який має контролювати, щоб кожен елемент системи працював як слід, адже помилка для цілого може стати фатальною! Музичне підтвердження цієї тези містить завершальний епізод твору, коли гокетне різноголосся мідних духових зводиться в безальтернативний унісон. Так 30-хвилинний

¹ Trochimczyk M. The Music of Louis Andriessen. New York : Routledge, 2016. P. 51.

² Платон. Держава / пер. з давньогр. Дз. Ю. Коваль. Київ : Основи, 2000. С. 112.

³ Андріссен Л. Разговор о Государстве // Андріссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 142.

⁴ Там само. С. 142.

⁵ Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-chapter-008.xml> (accessed: 30.06.2021).

⁶ Андріссен Л. Разговор о Государстве // Андріссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 140.

твір-дискусія про роль музики в політиці завершується тим, що поліфонічну, ладову, фактурну, ритмічну різноманітність перемагає авторитарне унісонне звучання¹.

І все ж, підозрювати Л. Андріссена в симпатіях до тоталітаризму чи цензури не варто. Зрештою, у цьому творі він досягає дуже важливої якості, властивої концепції держави як такої. За Арістотелем, держава являє собою особливий тип спілкування; об'єднання; взаємин, організованих для досягнення спільного блага². Тогочасна діяльність Л. Андріссена, як зазначалось, була спрямована насамперед на творення нового типу спілкування, нових відносин — між композитором і виконавцем, виконавцем і слухачами, а відтак, на формування нової музичної спільноти. Утіленням цього прагнення і став твір «Держава». Для його виконавців він виявився справжнім відповідником брехтівсько-ейслерівських «Lehrstücke» («навчальних п'єс»), коли самі учасники під час виконання твору «дїзнавались про себе і свою роль у суспільстві, його дилеми, парадокси чи суперечності»³. Це пояснює прагнення композитора знайти таку техніку чи техніки письма, які сприяли б досягненню зазначеної мети. Такими є, зокрема, мінімалістична й гокетна техніки. Утім, вони не сприяли ясності політичного висловлювання Л. Андріссена, а навпаки, як не дивно, ще більше увиразнили його амбівалентність, ситуативність, навіть певну непослідовність. Можливо, що Л. Андріссен саме це й мав на меті, адже, як він зазначав, тексти Платона виявились найкращим матеріалом для пояснення тогочасним «вульгарним марксистам»⁴, що насправді «проблеми значно складніші, ніж вони їм видаються»⁵. У цьому плані композиторські техніки, які актуалізував Л. Андріссен, можуть сприяти цьому поясненню.

Та найважливіше, що у своєму політичному активізмі, у пошуках відповідей на питання «для кого», «навіщо», а головне, «як», Л. Андріссен знайшов справжнього себе. Саме з «Держави» почалось утвердження особливого, андріссенівського звучання, у якому, поряд з мінімалізмом, були залучені історичні європейські композиційні техніки, прийоми модерного й авангардного письма, складові масової музики.

¹ Див. партію валторн на завершальних сторінках твору.

² Про це Арістотель говорить на початку своєї роботи «Політика». Утім, досить складно передати і зберегти всі нюанси думки під час перекладу. Тому запропонований погляд є результатом узагальнення української і російської версій перекладу. «...Усяка держава є певне об'єднання, а будь-яке об'єднання утворюється для певного щастя» (Арістотель. Політика / пер. з давньогр. та передм. О. І. Кислюка. Київ : Основи, 2000. С. 15). «Поскольку, как мы видим, всякое государство представляет собой своего рода общение, всякое же общение организуется ради какого-либо блага (ведь всякая деятельность имеет в виду предполагаемое благо), то, очевидно, все общения стремятся (*stokhadzoutai*) к тому или иному благу, причем больше других и к высшему из всех благ стремится то общение, которое является наиболее важным из всех и обнимает собой все остальные общения. Это общение и называется государством или общением политическим» (Аристотель. Политика // Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4 / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. С. 376).

³ Цит. за: Adlington R. Louis Andriessen, Hanns Eisler, and the Lehrstück // The Journal of Musicology. University of California Press, 2005. Vol. 21, No. 3. P. 384. Нагадаємо, що перед роботою над «Державою» Л. Андріссен працював над «Lehrstück» Б. Брехта «Die Maßnahme». Про специфіку «Lehrstück» див. також: Федоренко Л. О. Брехтівські «Lehrstücke»: становлення і особливості // Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси) / укл. Л. О. Федоренко; наук. ред. О. С. Чиркова. Житомир : Рута, 2009. 223 с.

⁴ Чи не криються під цими «вульгарними марксистами» італійські композитори-комуністи, зокрема Л. Ноно?

⁵ Андриссен Л. Разговор о Государстве // Андриссен Л. Украденное время. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 141.

І це поєднання технік і стилістик, можливо, найпереконливіше узагальнює специфічний зміст музичної демократії Луї Андріссена.

Висновки і перспективи дослідження. Звернення Л. Андріссена до мінімалізму було зумовлене кількома причинами, головна з них — відповідь колегам-композиторам на їхні пошуки актуальних технік і засобів для поширення політичних ідей. Привабливість мінімалізму визначалася тим, що він був безперечно актуальним, доступним для широкого сприйняття, а водночас, й інтелектуальним. Мінімалізм був політично несуперечливим і сприймався в руслі демократичних цінностей.

Музично-політичний активізм Л. Андріссена спрямований на творення нового типу спілкування і відносин між композитором і виконавцем, між виконавцем і слухачами, а відтак, на формування нової музичної спільноти. Практичним втіленням цього була кантата «Держава», яка стала для його виконавців вправою в душі «Lehrstück» Б. Брехта, коли вони практично опанували запропонований композитором новий тип взаємодій, усвідомлювали свою роль у музичних комунікаціях, їх суперечності й музично-суспільні цілі. Композитор досягає цього, використовуючи зокрема гокетну техніку, яка нівелювала нерівність ролей виконавців, піднесла виражальне значення музичного матеріалу кожної партії. Утім, обрані Л. Андріссеном техніки не сприяли ясності політичного висловлювання, а виявили суперечливість позиції композитора, зокрема його амбівалентне ставлення до поглядів Платона на роль музики в політиці. І все ж, саме з «Держави» почалося утвердження особливого, андріссенівського звучання, у якому, поряд з мінімалізмом, були залучені також історичні європейські композиційні техніки, прийоми модерного й авангардного письма, складові масової музики. Отже, уся ця спільність технік спрямувала й визначила специфічний зміст музичної демократії Л. Андріссена.

Подальшим кроком у дослідженні порушеної проблематики буде розгляд решти музично-політичних творів Л. Андріссена, а також взаємодії композиторської техніки й політичних ідей та ідеологій у творчості інших композиторів. Це сприятиме глибшому розумінню ролі політики в музичній творчості, а також надасть можливість актуалізувати питання про вплив музики на політику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андриссен Л. Краткая история De Volharding // Андриссен Л. Украденное время / сост. и коммент. М. Зегерс; пер. с нидерландского И. Лесковской; под ред. Б. Филановского. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 121–129.
2. Андриссен Л. Откуда есть пошло Время // Андриссен Л. Украденное время / сост. и коммент. М. Зегерс; пер. с нидерландского И. Лесковской; под ред. Б. Филановского. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 147–161.
3. Андриссен Л. Разговор о Государстве // Андриссен Л. Украденное время / сост. и коммент. М. Зегерс; пер. с нидерландского И. Лесковской; под ред. Б. Филановского. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2005. С. 139–146.
4. Аристотель. Политика // Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4 / пер. с древнегреч. ; общ. ред. А. И. Доватура. Москва : Мысль, 1983. С. 375–644.
5. Аристотель. Политика / пер. з давньогр. та передм. О. І. Кислюка. Київ : Основи, 2000. 239 с.
6. Вишинський В. В. Андріссен, Луї // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Андриссен, Луї> (дата звернення: 29.06.2021).

7. Вышинский В. В. Темповая прогрессия в музыке XX века // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 108 : Механізми новацій у музичній творчості. 2013. С. 11–21.
8. Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы / Гос. ин-тут искусствознания. Вып. 2. Москва : Музыка, 1995. С. 11–57.
9. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.
10. Копиця М. Д. Вибране : зб. ст. Київ ; Ніжин : Лисенко М. М., 2018. 374 с.
11. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita* : монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
12. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
13. Платон. Держава / пер. з давньогр. Дз. Ю. Коваль. Київ : Основи, 2000. 355 с.
14. Рьжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Беріо: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2016. 387 с.
15. Федоренко Л. О. Брехтівські «Lehrstücke»: становлення і особливості // Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси) / укладач Л. О. Федоренко; наук. ред. О. С. Чиркова. Житомир : Рута, 2009. 223 с.
16. Шмурак А. Е. Музыка Луи Андриссена: железное веселье // Kyiv Daily. Читать. Смотреть. Слушать. URL: <https://kyivdaily.com.ua/lui-andrissen/> (дата обращения: 29.06.2021).
17. Эйслер Г. Несколько заметок о положении современных композиторов // Эйслер Г. Избранные статьи. Беседы о музыке. Москва : Музыка, 1973. С. 66–70.
18. Adlington R. Louis Andriessen, Hanns Eisler, and the Lehrstück // The Journal of Musicology/ University of California Press, 2005. Vol. 21. No. 3. P. 381–417.
19. Adlington R. Louis Andriessen: De Staat. London and New York : Routledge, 2016. 179 p.
20. Everett Y. The Music of Louis Andriessen (Music in the Twentieth Century). Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 284 p.
21. Hepworth D. Never a Dull Moment: Rock's Golden Year. London : Bantam, Transworld Publishers Ltd, 2016. 384 p.
22. Kempton R. Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt. Brooklyn : Autonomedia, 2007. 160 p.
23. Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2008. 720 p.
24. Ross A. Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2020. 784 p.
25. Taruskin R. Bartok and Stravinsky: Odd Couple Reunited? // The New York Times. October 25, 1998. URL: <https://www.nytimes.com/1998/10/25/arts/bartok-and-stravinsky-odd-couple-reunited.html> (дата звернення 30.06.2021).
26. Taruskin R. The Oxford History of Western Music : in 5 vol. Vol. 5 : Music in the Late Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2010. URL: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-chapter-008.xml> (accessed: 30.06.2021).
27. Trochimczyk M. The Music of Louis Andriessen. New York : Routledge, 2016. 344 p.

REFERENCES

1. Andriessen, L. (2005). A brief history of De Volharding [Kratkaya istoriya De Volharding]. In: Andriessen, L. *The Art of Stealing Time [Ukradennoe vremja]*. Saint Petersburg: Kul'tInformPress, pp. 121–129 [in Russian].
2. Andriessen, L. (2005). Conversation about the State [Razgovor o Gosudarstve]. In: Andriessen, L. *The Art of Stealing Time [Ukradennoe vremja]*. Saint Petersburg: Kul'tInformPress, pp. 139–146 [in Russian].
3. Andriessen, L. (2005). Where did Time come from? [Otkuda est' poshlo Vremya]. In: Andriessen, L. *The Art of Stealing Time [Ukradennoe vremja]*. Saint Petersburg: Kul'tInformPress, pp. 147–161 [in Russian].
4. Aristotle. (1983) *Politics [Politika]*. In: *Aristotle. Works [Sochinenija]*, in 4 vols. Vol. 4. Moscow: Mysl', pp. 375–644 [in Russian].
5. Aristotle. (2000). Aristotle. *Politics [Polityka]*. Kyiv: Osnovy, 239 p. [in Ukrainian].
6. Vyshynskiy, V. Andriessen, Louis [Lui Andriessen]. In: *Great Ukrainian Encyclopedia [Velyka ukrainska entsyklopediia]*. Available at: https://vue.gov.ua/Андриессен,_Луйі (accessed: 29.06.2021) [in Ukrainian].
7. Vyshynskiy, V. (2013). Tempo Progression in the Music of the 20 Century [Tempovaja progressija v muzyke XX veka]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*, Issue 108: *Mechanisms of innovations in musical creativity [Mekhanizmy novatsii u muzychnii tvorchosti]*. Kyiv, pp. 11–21 [in Russian].
8. Kirillina, I. (1995). Luigi Nono [Luidzhi Nono]. In: *20th century. The Foreign Music: Essays and Documents [XX vek. Zarubezhnaja muzyka: ocherki i dokumenty]*. The State Institute for Art Studies. Issue 2. Moscow: Muzyka, pp. 11–57 [in Russian].
9. Komenda, O. (2020). *Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture [Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 519 p. [in Ukrainian].
10. Kopytsia, M. (2018). *Selected [Vybrane]*. Kyiv; Nizhyn: Lysenko M. M. 374 p. [in Ukrainian].
11. Korchova, O. (2020). *Music modernism as terra cognita [Muzychnyi modernizm jak terra cognita]*. Kyiv: Muzychna Ukraine. 490 p. [in Ukrainian].
12. Manul'kina, O. (2010). *From Ives to Adams: American Music of 20th Century [Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaja muzyka XX veka]*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha. 784 p. [in Russian].
13. Plato. (2000). *The Republic [Derzhava]*. Kyiv: Osnovy. 355 p. [in Ukrainian].
14. Ryzhinskij, A. (2016). *L. Nono, B. Maderna, L. Berio: The Development of Italian Choral Music in the Second Half of the 20th century [L. Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitija ital'janskoj horovoj muzyki vo vtoroj polovine XX veka]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Moscow, 387 p. [in Russian].
15. Fedorenko, L. (2009). Brecht's Lehrstücke: formation and specific [Brekhtivski «Lehrstücke»: stanovlennia i osoblyvosti]. In: *Brecht B. Lehrstücke (learning plays) [Lehrstücke («navchalni» piesy)]*. Zhytomyr: Ruta. 223 p. [in Ukrainian].
16. Shmurak, A. (2020). Music by Lous Andriessen: iron's joy [Muzyka Lui Andriessena: zheleznoe vesel'e]. In: *Kyiv Daily. Read. Look. Listen*. Available at: <https://kyivdaily.com.ua/lui-andriessen/> (accessed: 29.06.2021) [in Russian].

17. Eisler, H. (1973). Several notes about the situation of contemporary composers [Neskol'ko zametok o polozhenii sovremennykh kompozitorov]. In: Eisler H. *Selected articles. Conversations about music [Izbrannye stat'i. Besedy o muzyke]*. Moscow: Musyka, pp. 66–70 [in Russian].
18. Adlington, R. (2005). Louis Andriessen, Hanns Eisler, and the Lehrstück. In: *The Journal of Musicology*. Vol. 21, No. 3. University of California Press, pp. 381–417.
19. Adlington, R. *Louis Andriessen: De Staat*. London and New York: Routledge, 2016. 179 p.
20. Everett, Y. (2007). *The Music of Louis Andriessen (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press. 284 p.
21. Hepworth, D. (2016). *Never a Dull Moment: Rock's Golden Year*. London: Bantam, Transworld Publishers Ltd. 384 p.
22. Kempton, R. (2007). *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt*. Brooklyn: Autonomedia. 160 p.
23. Ross, A. (2020). *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 784 p.
24. Ross, A. (2008). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux. 720 p.
25. Taruskin, R. (1998). Bartok and Stravinsky: Odd Couple Reunited? In: *The New York Times*. October 25. Available at: <https://www.nytimes.com/1998/10/25/arts/bartok-and-stravinsky-odd-couple-reunited.html> (accessed: 30.06.2021).
26. Taruskin, R. (2010). *The Oxford History of Western Music: in 5 vol. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press. Available at: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-chapter-008.xml> (accessed: 30.06.2021).
27. Trochimczyk, M. (2016). *The Music of Louis Andriessen*. New York: Routledge. 344 p.

ВЫШИНСКИЙ В. В.

Вышинский Виталий Владимирович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7509-402X>
vyshvv@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249987>

КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА КАК ИНСТРУМЕНТ ПОЛИТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУИ АНДРИССЕНА

Актуальность исследования. Творчество нидерландского композитора Луи Андриссена является неотъемлемой частью истории европейской музыки второй половины XX века. В отечественном музыковедении практически отсутствуют работы, центром которых были бы творчество композитора, его личность и музыкально-политическая деятельность, тогда как в зарубежном музыковедении им активно интересуются — особенно политическим аспектом его произведений. В то же время специфичность и противоречивость этого аспекта оставляет большое количество вопросов, требующих уточнения, иной перспективы, нового освещения. В частности, вопрос возможности того, что композиторская техника репрезентирует политическую позицию автора.

Цель исследования — на опыте Луи Андриссена проследить, как избранная им композиторская техника формировала политический смысл его произведений, в частности кантаты «Государство» на тексты Платона.

Методы. В работе были использованы следующие методы: биографический (в рассмотрении творческой биографии композитора), исторический (в раскрытии культурного, социо-политического контекста), компаративный (в анализе позиций, политический и эстетических ориентиров композиторов), аналитический (в рассмотрении музыкальных произведений).

Итоги и выводы. Обращение Л. Андриссена к минимализму было обусловлено несколькими причинами, главная из которых — ответ коллегам-композиторам на их поиски актуальных техник и средств для распространения политических идей. Привлекательность минимализма определялась также тем, что он был бесспорно актуальным, доступным для широкого восприятия, но при этом интеллектуальным. В то же время минимализм был политически непротиворечивым и воспринимался в русле демократических ценностей. Музыкально-политический активизм Л. Андриссена был направлен на создание нового типа отношений между композитором и исполнителем, между исполнителем и слушателями, что в итоге должно будет способствовать возникновению нового типа музыкального сообщества. Практической реализацией этого стала кантата «Государство» на тексты Платона. Для исполнителей данное произведение стало своего рода упражнением в духе «Lehrstück» Б. Брехта, когда они на практике осваивали предложенный композитором новый тип взаимодействий, осознавали свою роль в музыкальных коммуникациях, их противоречия и музыкально-общественные цели. Для достижения этого композитор применил гокетную технику, которая нивелировала неравенство ролей исполнителей, подняла выразительную значимость музыкального материала каждой партии. Впрочем, избранные Л. Андриссеном в произведении техники не способствовали ясности политического высказывания, а наоборот — обозначили противоречивость его позиции, в частности амбивалентное отношение к взглядам Платона на место музыки в политике. Вместе с тем, с «Государства» началось утверждение особого андриссеновского звучания и подхода, где наряду с минимализмом в равной степени представлены исторические европейские композиционные техники, приемы современного и авангардного письма, стилистика популярной музыки. В итоге, именно эта общность техник и определила специфическое содержание музыкальной демократии Л. Андриссена.

Ключевые слова: музыка и политика, минимализм, нидерландская музыка второй половины XX века, творчество Л. Андриссена.

VITALII VYSHYNSKYI

Vyshynskiy, Vitalii — Candidate of Art Criticism (Doctor of Philosophy /Arts/), Associate Professor of the Department of Theory and History of Culture at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7509-402X>
vyshvv@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249987>

COMPOSITIONAL TECHNIQUE AS A TOOL OF POLITICAL STATEMENT IN THE WORKS OF LOUIS ANDRIESSEN

Relevance of the study. The work of Louis Andriessen, a Dutch composer, is regarded as a significant contribution to the formation of music culture of the second half of the 20th century. Despite his influence, however, there are practically no research papers in domestic musicology that would analyze Andriessen's work and personality or his professional musical and political activities. One of the main research topics related to Andriessen's work is the influence of politics on music. The topic itself is quite particular and somewhat controversial because it always leaves a lot of questions that need further clarification, may require a different perspective and a new approach. One of such questions with a controversial view is a discussion of how compositional techniques can be influenced by and formed based upon the composer's political views.

Main objective of the study. Taking into consideration Louis Andriessen's own experiences, analyze how his compositional techniques created political content of his works, and particularly the writing of the cantata "De Staat" ("The Republic") by Plato.

Methods. The following were used in the research analysis: biographical (in the analyses of the style and work of the composer); historical (in the analyses of the cultural and socio-political context); comparative (in the analyses of the political and aesthetic views and standpoints of artists); analytical (in the analyses of the musical works).

Results/findings and conclusions. There were several reasons that led Louis Andriessen to appeal to minimalism. The main reason was the composer's desire to respond to his fellow composers that themselves were searching for their own applicable techniques and style to disseminate political ideas. Minimalism was particularly attractive to the composer because it was relevant, easily accessible to the general public, and reflective. At the same time, it was politically appropriate and democratic. The musical and political activism of Andriessen was aimed at creating a new type of communication and relationships between a composer and a performer, a performer and audience, and ultimately at creating a new musical community. This new type of communication and community is reflected in the composer's work "The Republic". For performers in particular, "The Republic" became a practical exercise similar to the style of *Lehrstück B.* Brecht, which allowed performers to adapt to new musical interactions proposed by the composer. Andriessen was able to achieve this goal by using *hocket* techniques — i. e., by removing the role inequality among performers and emphasizing the expressive importance of each performer in a musical composition. However, Andriessen's compositional techniques used in "The Republic" to reflect his political views did not support, but rather emphasized the composer's contradictory political position and in particular his binary position to Plato's views on the place of music in politics. Nevertheless, it was "The Republic" that started the creation of a unique performance and approach in musical composition called "Andriessen's approach", which would successfully combine minimalism with traditional European compositional techniques, modern and experimental techniques, and components of music at large. At the very end, the unique combination of the aforementioned compositional techniques is what identifies the specificity of the content of Andriessen's music.

Significance of these results consists in the point of view on the question of how a compositional technique forms political content in the music written by Louis Andriessen

Keywords: music and politics, minimalism, Dutch music of the second half of the 20th century, the works of L. Andriessen.