

В марте 2009 года Анатолию Александровичу Королёву — Заслуженному деятелю искусств РФ, петербургскому композитору, профессору Санкт-Петербургской консерватории, автору симфонических, хоровых, камерных и мультимедийных сочинений — исполнилось 60 лет. Редакция журнала сердечно поздравляет юбиляра и желает ему дальнейших творческих успехов.



**Королёв Анатолий Александрович** родился 31 марта 1949 года. Окончил Среднюю специальную музыкальную школу-десятилетку при Ленинградской консерватории (1967), Ленинградскую консерваторию: в 1972 году — по классу хорового дирижирования Е. П. Кудрявцевой, а в 1975 году — по классу композиции В. И. Цытовича, и аспирантуру под руководством Б. А. Арапова. С конца 1990-х годов является сотрудником Электронной студии Союза композиторов.

Творчество Королёва затрагивает самые разнообразные жанровые сферы: камерная, симфоническая, фортепианная, органная, театральная и кинематографическая музыка. Ранние хоровые сочинения связаны с литературными текстами: на стихи В. Катаева, А. Блока, И. Бунина, А. Тарковского. Есть сочинения на богослужебные тексты.

Среди симфонических сочинений Королёва — пьесы для большого оркестра «Палимпсест», «ФИЛАРМОНIA», «Фигура речи». Постоянно и много исполняются его хоровые работы: «Скачут лошади Бориса и Глеба» на стихи Б. Чичибабина, «Мы не пьем вина» на стихи И. Бродского, хоровой концерт «Слава Богу за все» на текст акафиста Григория Петрова, «Два размышления о Божием величии» на тексты М. В. Ломоносова для хора и оркестра.

Популярны камерные сочинения: «Большой распев» для клавирина, струнных и ударных, «Школа для дураков» по Саше Соколову для певцов-солистов и ансамбля, «Махакала» («Бой на станции Лозовая») по роману В. Пелевина «Чапаев и пустота» для ансамбля.

Анатолий Королёв регулярно принимает участие в самых представительных фестивалях Санкт-Петербурга, посвященных творчеству современных композиторов, — «Петербургская музыкальная весна», «Звуковые пути», «От авангарда до наших дней» — а также является неоднократным победителем конкурса композиторов «Пифийские игры».

### *Sofia LEVKOVSKAYA, Alexander KHARKOVSKY* Free Electron by Anatoly Korolev

Предлагаем читателям запись беседы с Анатолием Королёвым радиожурналиста и композитора Александра Харьковского и композитора Софии Левковской на студии «Радио России — Санкт-Петербург» в рамках передачи «Свободный электрон», выпуск 6. Записала беседу София Левковская.

*There is the conversational with composer Anatoly Korolev by media journalist and composer Alexander Harkovsky and composer Sofia Levkovskaya at the «Radio Russia» studio. Text by Sofia Levkovskaya.*

**София ЛЕВКОВСКАЯ, Александр ХАРЬКОВСКИЙ**

## Свободный электрон Анатолия Королёва

**А. Х.:** Анатолий Александрович — композитор, профессор Петербургской консерватории и руководитель Лаборатории электронной музыки и компьютерных технологий...

— Именно так.

**С. Л.:** Санкт-Петербургской консерватории.

**А. Х.:** Нам всегда важно, кто перед нами. Вы — не тот человек, который занимается только электроникой... Вы занимаетесь много чем, и пишете много всякой хорошей музыки. А начинали вы с чего? С каких композиторских пристрастий?

— Вы имеете ввиду, кому я подражал, да?..

**А. Х.:** Кому подражали, какую музыку писали, чего вам хотелось?

— В разное время — по-разному, конечно. Хотя, считаю, что уже достаточно давно — где-то с 1980-х годов — я как-то для себя, в общем, определился, и мои музыкальные пристрастия находятся в области создания, скажем так, звучания (саунда). Отсюда и интерес к электронной музыке в том числе. Хотя собственно электронных сочинений у меня немного. Чисто электронных. Но меня очень интересуют различные взаимовлияния музыки акустической, традиционной и электронной. Причем, как в одну, так и в другую сто-

<sup>1</sup> Программа об электронной музыке подготовлена совместно с Международным фестивалем искусств «От авангарда до наших дней», Смольным институтом свободных искусств и наук Санкт-Петербургского университета и Санкт-Петербургским институтом гуманитарного образования.

рону. И существует масса примеров такого взаимодействия в истории музыки... Скажем, начиная разговор со студентами об электронной музыке, я говорю обычно о Равеле, например. Потом, Шелси. Эти авторы никакой электронной музыки не писали, но идеи звуковые, которые используются в электронной музыке, у них уже были... Эти идеи появились в традиционной музыке гораздо раньше. Вообще-то, электронная музыка похожа на любую другую — там масса разных направлений. Это и создание звука, и использование всевозможных существующих звуков (так называемая конкретная музыка). Это еще и определенные расчеты, т. е. создание структуры, что тоже естественно для музыки, начиная с Ренессанса. Так что, вообще-то, ничего нового там нет.

**А. Х.: Когда мы делали об электронной музыке свою первую передачу, то начали с С. Л. разговор, если я не ошибаюсь, с челесты у Чайковского и с музыкальных автоматов рубежа XIX–XX веков...**

**С. Л.: ...с пианол. От пианол — к современным высоким технологиям...**

**А. Х.: Анатолий Александрович, вы пишете оркестровые и хоровые сочинения. В этой — акустической — музыке может идти и уже заключается что-то, что привело вас в электронную?..**

**С. Л.: Наверное, речь о вашем «Большом распеве» для струнных, клавирина и ударных, где воссоздаются акустические «погрешности», шероховатости звучаний... Они-то и становятся базовым саундом этого сочинения...**

— Именно так. Но я имею в виду не только свою музыку. Например, упомянутый раньше Равель... Вспомните «Восход Солнца» из «Дафниса и Хлои». Инструменты с помощью нотной записи создают звучание, которое сейчас в электронной музыке часто воспроизводится нажатием одной клавиши.

*Звучит фрагмент «Восхода Солнца» из «Дафниса и Хлои».*

— А теперь предлагаю послушать еще один сэмпл из Джиачинто Шелси. Трудно себе представить, что это играют реальные живые инструменты. Сочинение называется «Испфато». Совершенно невероятное для акустических инструментов звучание!..

*Звучит фрагмент «Испфато».*

— Более того, сейчас ведь происходит обратный процесс — когда электронная музыка начинает влиять на живую. Вот, московский автор Дмитрий Курляндский, например... Может быть, в его сочинениях это несознательно инспирировано конкретной музыкой — но создается впечатление, что это так. Скажем так: механизм поддержания жизни — оркестровый; и совершенно изумительно, с невероятной фантазией с помощью...

**С. Л.: У Курляндского совершенно буйная фантазия...**

— Да, невероятная фантазия! С помощью обыкновенного оркестра создается конкретная музыка — например, реанимационное отделение больницы<sup>1</sup>. Или, скажем, в музыке Шнитке таких примеров очень много. Когда нам слышится даже не компьютерная музыка, — еще компьютеров-то толком не было! Это всякие механические приемы: размытие, delay с обратной связью. Однажды даже на какой-то встрече я его спросил, сознательно он это делает, или нет. Он от этого вопроса несколько ушёл, сказал: я написал столько киномузыки, что, наверное, это сказывается в серьезных сочинениях.

**С. Л.: «Эхи» всякие, «расползание» звука?**

— Да-да-да. Так что, и прямая, и обратная связь существуют. Вообще, очень интересный процесс, между прочим, для музыковедов.

**С. Л.: Но это — сейчас... Наше музыкальное сегодня... А интереснее всего попробовать ответить на вопрос, что же будет дальше? Каковы ваши предположения на этот счет?**

— Я думаю, что, как всегда, ни одно из предположений не окажется верным. Вообще, сейчас... если уж так генерально (но речь — не только об электронной музыке; электроника — только музыкальное средство, такое же как, скрипка или рояль), ... похоже, что мы преодолели какой-то очень большой музыкальный период, примерно от начала барокко до второй половины XX века, и происходит изменение, как говорится, музыкальной парадигмы, наподобие момента перехода от Ренессанса к Барокко. Тогда за несколько десятилетий перевернулось вообще все. Вот сейчас что-то в таком духе происходит.

**А. Х.: На этом месте мне стало очень интересно.**

**С. Л.: Конечно, это же самое интересное!**

**А. Х.: Анатолий Александрович, вот у меня возникает такая мысль, когда говорим об электронной музыке: в естествознании и философии есть такой антропный принцип — когда доказывают, что в ходе развития мира все, как будто бы, шло к тому, что должен был появиться человек. Как бы задача такая была. При помощи этих рассуждений можно доказывать существование высшего разума, т. к. все было направлено в сторону создания человека. Когда Веберн читал лекции об истории музыки, там у него все было направлено в сторону создания додекафонии. Когда мы говорим об электронной музыке в нашей передаче, у нас именно так получается — и у нас с С. Л., и вы сегодня начали примерно по той же логике. Только не антропный, а какой-то такой компьютерный принцип: вся музыка была направлена в сторону компьютера. Сейчас вы сказали, что не так: все-таки, компьютер — это всего-навсего инструмент, но мысль эта уже прозвучала. Вроде бы, компьютер, электронная музыка как-то собрали и упростили многое из того, что веками рождалось в муках. И, наконец, так подытожили, что теперь можно идти дальше, уже об этом не думая, или — в другую сторону. Нет? Я изложил неверно вашу мысль?**

— Не совсем. Я думаю, что вряд ли существует какой-то план. Вообще, все происходит случайным образом (мне так кажется). Это элемент франкфуртской школы — рассуждение о том, что все неслучайно получается, и все совпадает во времени. Но, с другой стороны: что, скажем, вся европейская музыка — от позднего Средневековья или раннего Ренессанса — представляла собой с точки зрения компьютера?.. Некие чистые данные, командную строку. А дальше, так сказать, все шло, как и «положено»: создавался интерфейс, если угодно — все более и более богатый, то есть фактура появлялась, все больше и больше появлялась фактура.

**А. Х.: Давайте как-то расшифруем. Имеется в виду создание симфонического оркестра, большой оперы?**

— Да, но не столько это. Просто сама музыка обрела фактуру. Барокко началось с того, что появилась фигурация, которой не было начисто, потому что до

<sup>1</sup> Пьеса Д. М. Курляндского «Механизмы искусственного поддержания жизни».

того было абсолютно чистое, как я это называю, «метаслово». Музыка — это «метаслово», а фигурация собственно к слову отношения не имеет. Это уже, так сказать, «тра-ля-ля». Затем эта фигурация стала усложняться, и вот мы пришли как раз к той ситуации, когда на первое место выходит уже не сама интонация, не «командная строка»...

**А. Х.: А фигурация стала «метафигурацией».**

— Да, она стала способом создания нового звука, вот что я имею в виду. Что сделали, скажем, импрессионисты? — Дебюсси или Равель ни одного нового инструмента или приема игры не придумали, — а их музыка звучит невероятно непохоже на то, что было раньше, т. к. они придумали новую фактуру. А в XX веке к их фактурным находкам добавилась тембровая мелодия. Это основной стержень современной музыки, без которого ее и представить невозможно. Получается, что это движение музыкальной материи, так сказать, выросло из двух независимых источников: с одной стороны, от Малера, Шёнберга, а с другой стороны, от импрессионистов. И эти два вектора сошлись где-то в середине XX века, дав в результате новое звучание оркестра... Тот же Шелси, например. Или, совершенно другой пример, не менее яркий, но совершенно из другой стилистической области: симфоническая музыка Джона Адамса — невероятно яркий оркестр, узнается моментально. С полуоборота узнается.

*Звучит фрагмент оркестрового произведения Адамса.*

— Собственно, весь XX век музыканты находились в ситуации, резко отличающейся от всех предыдущих времен. Во времена Моцарта знали практически только предшествующую музыку, — музыку, которая была *только что*. Моцарт, как известно, сам искал что-то более старое, но слушатель этого не знал начисто. А сейчас любому слушателю доступна музыка, попросту говоря, всех времен и народов. Такой ситуации не было никогда...

**А. Х.: Анатолий Александрович, какое ваше первое сочинение для электроники? Почему вы за него взялись? И что это было за сочинение?**

— Это был «Шаляпин».

**А. Х.: Вы о нем немножко рассказывали, но не грех повторить, потому что это было давно.**

— Вообще, все у меня началось как раз не с электронной музыки. С. Л. упоминала «Большой распев» — это вообще, пожалуй, первое сочинение, в котором я сознательно подошел к этой проблеме.

**А. Х.: Надо пояснить, простите, «Большой распев» — это сочинение...**

— ... для струнного оркестра. Это как бы «хоровое сочинение» для оркестра.

**А. Х.: То есть оркестр отчасти имитирует звучание хора и хоровую акустику, храмовую?..**

— Не то что имитирует... Оркестр, конечно, не может имитировать звучание хора, но некоторые особенности, некоторые, скажем, неровности в звучании хора — может. Вообще, я очень люблю «дефекты» в звуке, и иногда использую это специально. На самом деле, не только я, это уже достаточно известный прием, когда...

**С. Л.: ...имитируют «шероховатость».**

— Да, «шероховатости» и «дефекты» становятся звуковой базой сочинения. И это, между прочим, реакция на «вылизанную» компьютерную музыку. Потом, когда я познакомился с музыкой Шелси, мне стало не-

множко обидно, что я велосипед изобрел, но, все-таки, — сам (*смеется*).

**С. Л.: Независимо от него.**

— Да. А потом я, уже к компьютеру ближе, просто некоторое время размышлял. Работал в электронной студии Сантк-Петербургского Союза композиторов... Сначала мне пришла мысль, что материал должен быть какой-то архивный, ну а потом, — что это будет Шаляпин. Я считаю, это абсолютно русский бренд, не требующий никаких пояснений.

*Звучит фрагмент произведения «Шаляпин».*

— Положительное свойство компьютера таково, что он помогает понять: музыка — это не ноты. Музыка — это звук все-таки. Чем дальше, тем больше она звук. Работа с компьютером очень много лично мне помогла понять в оркестре. И я сейчас стараюсь студентов этому учить, т. к. многое в оркестровом звучании традиционно идет от нот. Звук трубы, например, совершенно не соответствует той ноте, которая написана в партитуре, потому что там... Труба — по физическим характеристикам — самый высокий инструмент оркестра, не считая некоторых ударных. У нее пик звучания приходится где-то на 3000–4000 Гц, поэтому мы ее и слышим всегда. Из традиционных учебников инструментовки эта вещь никак не вытекает. Согласно логике этих учебников, казалось бы, слышнее должно быть то, что сверху, а — нет: сверху-то труба оказывается.

После этого я сделал уже несколько небольших мультимедийных проектов. Понимаете ли, в чем дело: электронная музыка имеет большие ограничения. Если, опять-таки, в 1970–1980-е еще годы устраивались концерты электронной музыки, куда люди приходили, садились в зал и смотрели на динамики на сцене, то сейчас это невозможно делать. Поэтому чисто электронная музыка имеет серьезный дефект.

**С. Л.: Да, это — радиомызыка практически. А человеку интересен человек... На сцене.**

— Да, концертная музыка. А вот сделать электроннику концертной может только физическое участие человека, причем не просто сидящего за пультом на кнопках, а каким-то образом физиологически влияющего на звук. Так же, как исполнитель смычком, он должен влиять на звук. В связи с этим появилось множество различных контроллеров и live-систем реального времени. Один из способов двигаться в ту же сторону — это мультимедиа. Это когда электронная музыка выступает в ансамбле, так сказать, с видеорядом. Потому что глаза надо куда-то девать. Потому что, если человек пришел на концерт...

**С. Л.: ...он должен и видеть что-то. Это не обязательно экран. Это может быть театральное представление. А ваша мультимедийная пьеса «Экклезиаст»...**

— ...полное название «Экклезиаст. Первая глава». Об этом по радио не имеет смысла говорить. А вот, может быть, маленький фрагмент из другого мультимедийного сочинения я бы предложил. Это — «Спектры химических элементов». И первая пьеска построена на — она так и называется — «Серия Балмера». Это значит: спектральная линия водорода. Спектры — это полосочки. Просто мне пришла идея перевести их в частоты. Не будем делать вид, что все это имеет отношение к науке. Подробно объяснять сейчас не стоит, потому что те, кто знает, что такое спектр — и так знают. Серия переходов электрона, — вашего, только не свободного (*смеется*).

С. Л.: **Вряд ли все наши радиослушатели поголовно обладают знаниями о серии Балмера... Расскажите об этой композиции.**

— Это — маленькая композиция, которая построена на частотных соотношениях, аналоговым образом перенесённых из спектра электрона.

А. Х.: **То есть там получилась шкала высотная.**

— Да, высотная шкала.

А. Х.: **Грубо говоря, вы взяли эту серию... (Это вообще-то мифологический персонаж — серия Балмера — это такая штука, с которой началась вся квантовая физика.)**

— Ну да.

А. Х.: **Вы ее перенесли в определенный диапазон звука, получили определенный звукоряд, а дальше в этом звукоряде сочиняли просто как композитор.**

— В общем, да. Хотя старался немножко ее репрезентативно представить: пьеса заканчивается перебором всей этой шкалы.

С. Л.: **Давайте послушаем.**

*Звучит фрагмент сочинения «Серия Балмера».*

А. Х.: **Это сочинение так и называется «Серия Балмера»?**

— Нет-нет, эта часть так называется, а сочинение называется «Спектры химических элементов». Там тоже есть видеоряд. И в полном соответствии с тем, что я говорил, на экране — квазинаучная презентация со множеством мелькающих слайдов со всякими спектрами и прочим.

А. Х.: **Вы, когда сейчас пишете живую музыку, ловите себя на том, что какие-то приемы, ходы, структуру, звуковые находки из своей электроники туда опрокидываете?**

— Думаю, что да. Про курицу и яйцо получается. Но, конечно, это некий опыт, который, невозможно забыть и сделать вид, что его не существует. В редких случаях, когда приходится что-то писать на бумаге (иногда приходится все-таки), совершенно невероятно раздражает отсутствие функции «undo».

С. Л.: **«Отменить» то есть.**

— Рука тянется, а — нету! (все смеются).

## КОНФЕРЕНЦИИ

*Alexandra AHONEN*

### Musikal Autografs Open Their Secrecy

*Статья о IV научной конференции студентов и аспирантов «Музыкальный автограф», прошедшей 7 мая 2009 года в Санкт-Петербургской консерватории. Рассмотрен весь спектр представленных тем в целом, ознакомительно рассказано о каждом докладе.*

*In the Artikel it is told about the Forth student's and postgraduated student's Academic Conference **Musical Autograf**, which was held in the 7<sup>th</sup> May, 2009 in St Petersburg State Conservatoire. It was discussed about all the presented themes in generally and was related in short about the every proceeding.*

*Александра АХОНЕН*

## Музыкальные автографы открывают свои тайны

**7 мая 2009 года** в Санкт-Петербургской консерватории состоялась ежегодная **научная конференция «Музыкальный автограф»**, посвященная музыкальному источниковедению и текстологии. В четвертый раз, начиная с 2006 года, организаторы конференции — кафедра древнерусского певческого искусства музыкаловедческого факультета и Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории — предоставили возможность публичного выступления начинающим исследователям: студентам и аспирантам консерватории. Вела конференцию заведующая отделом рукописей доцент кафедры древнерусского певческого искусства Тамара Закировна Сквирская.

Сравнительно с конференцией прошлого года, когда выступил 21 докладчик, количество участников стало меньше — прозвучало только семь докладов. Местом проведения конференции был не конференц-зал, а видеогостиная. Несмотря на камерные масштабы конференция прошла на высоком научном уровне, который был задан вступительными выступлениями почетных гостей конференции — крупных российских исследователей-текстологов.

С приветствием к участникам конференции обратилась проректор по научной работе Санкт-Петербургской консерватории, доктор искусствоведения, профессор **З. М. Гусейнова**. Как один из организаторов конференции, известный ученый-текстолог в России, Зивар Махмудовна отметила важ-

ные тенденции современной науки: к источниковедению и текстологии обращаются все больше и больше молодых исследователей — и, раз обратившись, как правило, остаются в этой области, что свидетельствует о большом потенциале развития и актуальности текстологии.

Вступительный доклад «*Источниковедение в современном музыковедении*» прочитал доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории **А. И. Климовицкий**. Главным источником изучения жизни и творческого наследия композиторов назвал он *рукопись*. Крупнейший исследователь творчества Бетховена напомнил слушателям о том, что рукопись — это тайна, которая может раскрыться только трепетному исследователю, благоговей-