Екатерина Окунева

Сериальная музыка во власти Абсолюта: о письмах К. Гуйвартса к К. Штокхаузену

В статье представлен обзор уникальных для отечественного музыкознания документов — писем бельгийского композитора Карела Гуйвартса к Карлхайнцу Штокхаузену. Впервые они были опубликованы в 2010 году немецким издательством «MusikTexte». На их основе автор статьи раскрывает эстетические взгляды и творческие принципы Гуйвартса, реконструирует историю дружеских взаимоотношений композиторов, вскрывает причину их художественных разногласий, знакомит с обстоятельствами, приведшими к разрыву отношений.

Ключевые слова: *Гуйвартс, Штокхаузен, Мессиан, Дармштадтские летние курсы новой музыки, сериальная музыка, электронная музыка, конкретная музыка.*

В истории музыки XX века найдется немало композиторов, чье творчество, оригинальное и весьма ценное по своим художественным достоинствам и идейному потенциалу, в силу различного рода обстоятельств оказалось на обочине ведущих направлений культурной жизни, в стороне от музыкального истеблишмента. В современном музыковедческом дискурсе эта проблема получила осмысление как феномен маргинальности. Одним из ярких маргиналов XX века был бельгийский композитор Карел Гуйвартс (Karel Goeyvaerts, 1923–1993), пионер сериальной и электронной музыки, историческое значение которого, однако, зачастую низводится «до примечания к развитию штокхаузеновского интегрального сериализма» [1].

---

[1] *Delaere M.* Auf der Suche nach serieller Stimmigkeit: Goeyvaerts' Weg zur Komposition Nr. 2 // Die Anfänge der seriellen Musik. Berlin: Wolke Verlag, 1999. S. 14.

Творческая судьба этого композитора складывалась непросто, а порой драматично. Будучи создателем первых в истории европейской музыки сериальных опусов (Соната для двух фортепиано, 1950–1951; Опус 2 для 13 инструментов,1951), фактически являясь «отцом» сериализма, он «уступил» это право Штокхаузену, чьи сериальные и электронные пьесы были созданы под его, Гуйвартса, непосредственным влиянием. Мучительное ощущение собственной изоляции, разлад между радикальностью художественных устремлений и невозможностью осуществления своих замыслов привели Гуйвартса к психологическому срыву и духовному кризису [2]. В 1958 году он отстранился от композиторской деятельности и довольно долгое время проработал менеджером в авиакомпании *Sabena*. В 1970-е годы он возобновил композиторскую карьеру, преподавал в Институте психоакустики и электронной музыки (Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek, IPEM) в Генте, затем был редактором на Бельгийском радио 3 в Брюсселе (Belgische Radio- en Televisieomroep, BRT). В этот период Гуйвартс экспериментировал с инструментальным театром и алеаторикой, разрабатывал репетитивную технику. Главным произведением его жизни стал оперный проект «Водолей» (1983–1992), масштабная апокалиптическая утопия на тексты из Откровения Иоанна Богослова, рассматриваемая самим автором как некий ритуал приобщения к новому человечеству, достигшему высшей гармонии. По иронии судьбы замысел этой оперы оказался сходным с концепцией мистериального театра Штокхаузена (оперная гепталогия «Свет», 1977–2003), что дало новый повод поставить имена композиторов в один ряд.

Творческое общение Гуйвартса и Штокхаузена, познакомившихся на Дармштадтских летних курсах 1951 года, подробно задокументировано в их переписке, продлившейся с 1951 по 1957 год. Показательно, что довольно долгое время представление об этой корреспонденции складывалось лишь на основе писем Штокхаузена [3]. Как ни печально признавать, но подобная ситуация во многом диктовалась волей последнего.

---

[2] В 1957 году композитор проходил курс лечения в психиатрической клинике.

[3] В 1981 году в ежегоднике *Musik-Konzepte* была опубликована весьма обширная и обстоятельная статья бельгийского музыковеда Германа Саббе под названием «Die Einheit der Stockhausen-Zeit...», в которой упомянутая переписка подверглась тщательному анализу. В распоряжении автора находились 79 писем Штокхаузена и лишь восемь машинописных копий писем Гуйвартса, датированных с 1953 по 1955 годы. В одном из примечаний Саббе сообщает, что письма Гуйвартса, по признанию Штокхаузена, не сохранились. См.: *Sabbe G.* Die Einheit der Stockhausen-Zeit ...: Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goevaerts // Musik-Konzepte 19: Karlheinz Stockhausen: ... wie die Zeit verging ... Munich: Edition Text + Kritik, 1981. S. 74.

Штокхаузен ревниво оберегал свой статус первооткрывателя новых музыкальных миров [4], поэтому письма Гуйвартса стали доступны широкой общественности лишь после его смерти.

В 2010 году благодаря усилиям Марка Деларе, бельгийского исследователя и неутомимого пропагандиста творчества Карела Гуйвартса, немецкое издательство *MusikTexte* опубликовало сборник «Карел Гуйвартс. Самоотреченная музыка. Тексты. Письма. Беседы» [5], представляющий самое полное собрание эпистолярного и литературного наследия композитора. Книга содержит тексты докладов и статей Гуйвартса, беседы и интервью, автобиографические заметки, авторские аннотации к сочинениям, а также обширную корреспонденцию с Жаном Барраке, Анри Пуссёром, Вольфгангом Штайнеке, Людвигом Вандевельде и другими музыкантами. Все эти материалы, собранные в одном томе, дают наиболее полное представление о личности Гуйвартса, сфере его художественных интересов, идеях, которые его волновали, его жизненной позиции и мировоззрении.

В эту книгу также включены письма к Штокхаузену. Их оригиналы в настоящее время находятся в архиве Музыкального фонда Штокхаузена в Кюртене. Всего сохранилось 82 письма (два из них — на имя Дорис Андре, первой жены Штокхаузена) и 11 почтовых карточек. Часть корреспонденции была утрачена, однако и имеющиеся письма, опубликованные издательством *MusikTexte* без каких-либо сокращений [6], дают представление о важности и значимости заключенных в них мыслей и идей, событий и фактов, в полной мере раскрывают историю взаимоотношений композиторов. Переписка со Штокхаузеном, с одной стороны, углубляет понимание творчества обоих авторов, а с другой, является важнейшим историческим документом, раскрывающим историю становления сериального мышления и помогающим постичь духовные основания современной музыки.

В рамках одной статьи, конечно, невозможно представить все содержание писем. Здесь обозначены лишь некоторые, наиболее значимые,

---

[4] В конце 1970-х годов письма Гуйвартса были обнаружены Ричардом Туупом на чердаке дома Дорис Андре, первой жены Штокхаузена. При попытке обнародовать эти документы инициатива австралийского музыковеда встретила сопротивление самого Штокхаузена.

[5] Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik. Texte. Briefe. Gespräche / herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 s.

[6] Почти все письма, за малым исключением, были написаны Гуйвартсом на немецком языке, которым композитор владел не столь свободно, как нидерландским и французским, поэтому при издании они подверглись незначительной грамматической корректуре.

на наш взгляд, темы. Данная публикация является первым в отечественном музыкознании обзором корреспонденции Гуйвартса и Штокхаузена.

* * *

Встреча со Штокхаузеном, как уже упоминалось, состоялась летом 1951 года на Дармштадтских летних курсах новой музыки [7]. Гуйвартс приехал туда ради знакомства с Шёнбергом, который должен был вести семинар по композиции. К его великому разочарованию, встреча так и не состоялась ввиду тяжелой болезни композитора.

Летние курсы тогда еще не приобрели всемирной известности, и число участников было невелико. Как вспоминал впоследствии Гуйвартс, у молодых композиторов того времени существовала глубокая потребность в обмене новыми идеями. В Дармштадте много дискутировали, показывали друг другу партитуры, сериализм так и «витал в воздухе» [8]. Своими первыми впечатлениями Гуйвартс делился с другом Жаном Барраке и кузиной Мией Грёве. Пребывая в состоянии упоения от обрушившихся на него новых идей, он рассматривал все происходящее как значительнейший этап в истории современной музыки:

> С утра до вечера идут дискуссии, по-свойски общаются на немецком, английском или французском. Каждый сериалист, и никто в этом ничего не смыслит. Просто безумие, как мир заполняется сериальными академиками. <…> Сколько новых идей! Сколько духовного богатства! <…> Ты себе не представляешь, как германский дух может создать почву, которая в выгодном свете выставит изысканность французской чувствительности. Никогда прежде музыка не переживала такой прекрасной, такой совершенной, такой абсолютной фазы, как сегодня [9].

Имя Штокхаузена неоднократно всплывает в письмах к Барраке и Грёве. Гуйвартс пишет с большим воодушевлением, представляя своего нового знакомого как человека чрезвычайно восприимчивого и открытого

---

[7] Более подробно об этом см.: *Окунева Е.* Соната для двух фортепиано К. Гуйвартса и «Kreuzspiel» К. Штокхаузена: на перекрестке структурных идей // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 10–16.

[8] Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 67.

[9] Из письма к Жану Барраке от 29 июня 1951 // Ibid. S. 283–285.

ко всему новому, проницательного, вдумчивого, жаждущего «побуждать свой дух»:

> В последние дни я дискутирую лишь с отточенным музыкальным умом из Германии (который является здесь подлинным «fine fleur»); другие даже не принимаются в расчет. Из этих бесед я заключил, что моя нынешняя композиторская техника представляет передовой форпост ... и что она совершенно логично и «безупречно» основывается на современной философии и на всеобщем духовном развитии. Я показал вдохновленной аудитории анализ моей Сонаты для двух фортепиано, и теперь меня постоянно просят о дополнительных пояснениях. Я едва ли еще отважусь что-то обсуждать, потому что боюсь академизма, который легко возникнет при использовании этой техники композиторами, не располагающими соответствующим духовным опытом. Лишь одному я рассказываю всё — молодому и талантливому кёльнскому композитору Карлхайнцу Штокхаузену, — добавляя при этом много мистики и философии. Этот бывший ученик Франка Мартина провозглашает повсюду, что он считает себя только моим учеником [10].

Как следует из цитированных строк, именно Штокхаузен убедил Гуйвартса в значимости и актуальности его идей для современной музыки. И действительно, позднее, в автобиографии (1988), Гуйвартс вспоминал, что принцип его новой композиторской техники, названный «синтетическим числом», был воспринят многими участниками дармштадтских курсов как «бредовая идея» [11]. И лишь один Штокхаузен пытался объяснить ее «духовные основания» присутствующим. Он с жадностью внимал рассказам Гуйвартса о парижском окружении, сочинениях Веберна и многом другом.

Таким образом, оба композитора ощущали потребность друг в друге. Однако статус их в этом дружеском общении поначалу был неравен. Штокхаузен, как ясно из вышеприведенной цитаты, считал себя учеником Гуйвартса. Последний, по всей видимости, также рассматривал себя в качестве «наставника». Так, в одном из писем к Жанру Барраке он упоминает:

---

[10] Из письма к Мие Грёве от 2 июля 1951 // Ibid. S. 297.
[11] Ibid. S. 67.

> Скоро меня посетит Карлхайнц Штокхаузен, молодой композитор из Кёльна. Он будет в Париже в январе, и я охотно познакомлю его с тобой. *Он человек, который не разочарует тебя как музыкант*. Я могу с гордостью сказать, что он мой духовный сын [12].

Впрочем, духовное лидерство едва ли педалировалось Гуйвартсом. В этом убеждает тон его писем к Штокхаузену, по большей части предельно доверительный, теплый и искренний, лишенный какой бы то ни было покровительственной интонации. Лишь в очень редких случаях, когда речь заходит о поступлении Карлхайнца в Парижскую консерваторию, или позднее, когда затрагиваются вопросы честности и преданности, Гуйвартс позволяет себе наставительные нотки.

Собственно переписка с Штокхаузеном начинается с почтовой карточки, посланной из Парижа и датированной 18 июля 1951 года, то есть сразу по возвращении из Дармштадта. Письма представляют выразительный автопортрет Гуйвартса. Со страниц эпистолярия встает образ тонко чувствующего, глубоко верующего человека, духовно стойкого, честного, прямолинейного, бескомпромиссного в вопросах творчества и дружбы, с чувством собственного достоинства и в то же время предельно скромного.

С самого начала письма наполнены заботой и вниманием по отношению к Штокхаузену. Гуйвартс активно помогает ему наладить контакты с Парижской консерваторией: переводит его письма на французский язык, консультирует по вопросам заполнения документов, необходимых при поступлении, советует, кому и как следует писать [13], отправляет собственные рекомендательные письма Мийо, Мессиану, в городской университет. Забота об удобствах друга проявляется и в различных бытовых мелочах. Так, когда Карлхайнц отправляется в Париж через Антверпен, Гуйвартс подробно информирует его о наиболее удобном времени прибытия поездов, станциях, на которых необходимо сделать пересадку, отеле, где можно переночевать за приемлемую плату и т. п. Не меньшее участие он проявляет и в пропаганде сочинений Штокхаузена в Бельгии и других странах. Получив партитуру «Kreuzspiel», он тут же отправляет

---

[12] Из письма к Жану Барраке от 3 ноября 1951 // Ibid. S. 293.

[13] В письме от 4 сентября 1951 года, в частности, он указывает: «Ты должен теперь же написать Ривье и спросить, не согласится ли он взять тебя в свой класс (это класс Мийо, но напиши ему так, как если бы это был его собственный» (ibid. S. 305). 2 октября 1951 года Гуйвартс предлагает Штокхаузену уже готовый образец письма к Мийо на французском.

ее директору Брюссельского радио и договаривается о премьере, рекомендует пьесу для исполнения в Париже.

На страницах писем за характеристиками и замечаниями Гуйвартса нередко прорисовываются портреты знаменитых музыкантов и композиторов, не всегда, впрочем, дружественные. Таков, к примеру, образ Ивонн Лорио, второй жены Мессиана, известной пианистки, исполнительницы произведений Бартока, Шёнберга, Берга, Веберна, Стравинского, Булеза, и, конечно, самого Мессиана. В одном из писем Гуйвартс дает ей нелестную характеристику:

> Она [Лорио] тоже очень изменилась: выглядит как «великая пианистка» и кокетничает несносным образом, играет Вторую сонату Булеза, потому что это теперь модно. <…> Она извинилась, что не приняла предложения сыграть мою Сонату, так как полагала, что, возможно, было бы лучше, если бы мое произведение исполнили «менее значительные люди», у которых имеется больше времени, чем у нее, для разучивания. Она смотрит теперь сверху вниз на Гримо, как на маленькую подругу, чья карьера сложилась не столь удачно [14].

И напротив, Гуйвартс всячески расхваливает Иветт Гримо, называя ее «*единственной* пианисткой, которая развила фортепианную технику, соответствующую новой музыке» [15], и полагая, что контакт с ней будет значительно полезнее, чем с Мийо и даже самим Мессианом. В письме от 8 февраля 1952 года он заклинает Штокхаузена не путать обеих исполнительниц, поскольку «Лорио — пианистка фельетонистской эпохи» [16].

Неоднократно в письмах упоминается Оливье Мессиан, аналитический курс которого Гуйвартс посещал в Парижской консерватории. Эти занятия стали для него тогда настоящим откровением. Мессиан помог ему по-новому взглянуть на феномен звука. Впоследствии в различных статьях и беседах Гуйвартс подчеркивал, что Мессиан разработал совершенно новую концепцию анализа, где избегались традиционные понятия (такие как мотив, тема, разработка и т. п.), а во главу угла ставилось обнаружение материала, «из которого создана музыка» [17].

Письма показывают, что Гуйвартс очень дорожит мнением Мессиана, восхищается его аналитическими способностями («он может анализиро-

[14] Из письма к Штокхаузену от 26 июля 1951 // Ibid. S. 301–302.
[15] Из письма к Штокхаузену от 19 февраля 1952 // Ibid. S. 323.
[16] Из письма к Штокхаузену от 8 февраля 1952 // Ibid. S. 321.
[17] Ibid. S. 233.

вать все»), его даром проникать в музыку и видеть суть вещей. Он советует Штокхаузену не пренебрегать аналитическим курсом, упоминая, что эти занятия составили важнейший фундамент его собственного музыкального мышления [18]. Не без гордости он сообщает своему другу, что Мессиан достаточно высоко оценил Сонату для двух фортепиано [19], но при этом предупредил, что бóльшая часть аудитории еще не готова принять эту музыку: «Критика всегда проходит мимо того, что заключено в гениальном, лишь время дает нам возможность к этому приблизиться» [20].

Совершенно иным предстает на страницах писем Дариус Мийо. У него Гуйвартс проходил курс композиции в Парижской консерватории. Правда, эти занятия не имели регулярного характера, так как Мийо совмещал преподавание в консерватории с работой в Калифорнии. Его метод обучения существенно отличался от мессиановского. Мийо славился академизмом, поэтому многие ученики сбегали от него в классы других преподавателей. Тем не менее, по воспоминаниям Гуйвартса, Мийо был очень чуток к новым идеям, особенно «если они не сильно противоречили его собственным», и умело мог «отделить зерна от плевел» [21]. В классе композиции он создавал атмосферу, в которой комфортно чувствовал себя лишь ученик, умеющий мыслить самостоятельно, тот, «кому было что сказать самому». Из писем следует, что первые же уроки у Мийо разочаровали Штокхаузена. Гуйвартс, ожидавший подобных чувств, советовал все же не торопиться. Однако отношения с мэтром так и не сложились. Штокхаузен считал, что Мийо «говорил только ерунду».

Неоднократно в письмах встречается имя Булеза, но главным образом в связи с исполнением его сочинений. О самой музыке Гуйвартс высказывается крайне неохотно, что можно объяснить в целом неприязненным

---

[18] В одном из докладов, сделанных на дармштадтских летних курсах 1988 года, Гуйвартс отметил, что ученикам Мессиана уже в конце 1940-х — начале 1950-х было ясно, как работать с отдельными параметрами звука, и что, используя их рационально, можно выстроить новый музыкальный язык. Более подробно см.: Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 252–259.

[19] По настоянию Жана Ривье, замещавшего Мийо в классе композиции, Гуйвартс участвовал с Сонатой в композиторском конкурсе, проходившем в Парижской консерватории тем же летом 1951-го. В жюри присутствовал Мессиан. После исполнения он попросил Гуйвартса коротко пояснить конструкцию пьесы, а затем заметил: «Для композиторского конкурса Вы ушли далеко вперед. Вы должны были получить первый приз в последний год Вашего обучения» (ibid. S. 71). Ознакомившись с партитурой более подробно, Мессиан отправил Гуйвартсу письмо, в котором содержались следующие строки: «Я еще раз просмотрел Вашу Сонату. Она прекрасна, прозрачна и абсолютно нова. Гордитесь тем, что являетесь музыкантом» (ibid.).

[20] Из письма к Штокхаузену от 26 июля 1951 // Ibid. S. 302.

[21] Ibid. S. 233.

отношением к данному композитору [22]. Например, в письме от 5 октября 1955 года он пишет, что «Молоток без мастера» понравился ему лишь отчасти, поскольку сочинение преисполнено беспокойством, «чувствительностью», от которой, как ему казалось, композиторы должны были давно отойти.

В целом, круг упоминаемых в письмах Гуйвартса имен достаточно широк и в то же время показателен с точки зрения художественных предпочтений. Среди композиторов фигурируют исключительно современники, что вполне естественно,— Булез, Ноно, Стравинский, Шёнберг, Веберн, Мессиан, Мийо, Шеффер, Пуссёр и др. Но, кроме того, встречаются имена музыкантов средневековья и Возрождения, таких как Дюфаи, Машо, Джезуальдо. Характерно, что Гуйвартс неоднократно обращает внимание Штокхаузена на структурные аспекты сочинений мастеров эпохи *Ars nova*, нидерландской школы и пр. Так, его восхищает найденный в «Agnus Dei» из мессы «L'homme armé» Дюфаи точный ракоход высот и длительностей, а в мадригале Джезуальдо «Gia piansi nel dolore» он замечает в первую очередь своеобразие ритмической техники — необычный темповый контраст, «временну́ю асимметрию в имитациях» [23]. Позднее, в докладе «Музыка как временна́я структура. О композиторской технике XIV–XV веков» (1957), посвященной анализу изоритмии, он попытается не только подчеркнуть рациональные свойства этой техники, но и показать ее связь с современностью.

Апелляция к музыкально-исторической традиции, базирующейся на представлении о музыке как науке о числах, как о явлении, метафизическую природу которого можно постичь лишь рационалистическим путем, проясняет некоторые исходные пункты творчества Гуйвартса, и шире — сериального мышления в принципе. В этой связи нельзя не согласиться с мнением финского музыковеда и композитора Эркки Салменхаары, что своей тягой к числовым структурам и умозрительному конструированию композиторы-сериалисты являют вечно возвращающуюся модель мышления, восходящую еще к пифагорейским представлениям о музыке как математической науке [24]. И древних философов, и современных компози-

---

[22] Так, в письмах к Анри Пуссёру он называет Булеза «хитрой лисой» и считает его крайне высокомерным человеком, склонным выражать свои мысли (в том числе и музыкальные) в претенциозной манере (ibid. S. 407). В автобиографии он также вспоминает слова Мийо, брошенные в адрес Булеза: «Нельзя писать музыку из чистой ненависти» (ibid. S. 51).

[23] Из письма к Штокхаузену от 11 сентября 1956 // Ibid. S. 381.

[24] Средневековье продолжило развивать пифагорейско-платоновские воззрения на сущность музыки. Под знаменитой фразой Анонима из трактата «Scholia enchiriadis» (IX век), очевидно, могли бы подписаться многие сериалисты: «Звуки быстро проходят,

торов объединяет «стремление проникнуть в сердцевину звучащего универсума вплоть до его мельчайших частиц» [25], постичь тайну мироздания, базирующуюся на невидимой и неслышимой гармонии [26].

Художественные пристрастия Гуйвартса и Штокхаузена совпадали, впрочем, далеко не во всем. На формирование эстетического сознания молодого Штокхаузена огромное влияние оказала книга Германа Гессе «Игра в бисер» [27]. В его письмах к Гуйвартсу она упоминается неоднократно. Для Штокхаузена эта книга явилась своеобразным откровением, разъяснив ему суть истинного духовного призвания [28]. Идея игры «со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры», способной «выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук» [29], стала для него новым видом религии [30] и определила его музыкальное мышление. Принципы нового языка, «языка знаков и формул, где математике и музыке принадлежали равные доли и где можно было, связав астрономические и музыкальные формулы, привести математику и музыку как бы к общему знаменателю» [31], были осмыслены композитором через законы комбинаторики, ротации, пермутации и иные сериальные процедуры.

По совету Штокхаузена Гуйвартс начал читать «Игру в бисер», но книга довольно скоро его разочаровала по причине того, что «воображаемая

числа же, телесным существом звуков и движений украшенные, останутся» (цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М.: Музыка, 1966. С. 14).

[25] *Salmenhaara E.* Löytöretkiä musiikkiin: Valittuja kirjoituksia 1960–1990 / toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus, 1991. S. 341.

[26] В том, что это именно так, убеждают следующие строки из письма Гуйвартса от 30 октября 1953: «Нашел следующую цитату из Лейбница (это был французский перевод, оригинального текста я не знаю): „Музыка это тайное арифметическое упражнение души, не ведающей, что она считает“. Стало быть, теперь достигли бы большей ясности!» См.: Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 357.

[27] Этому вопросу посвящена книга Кристофа Блумрёдера, материалом которой послужили письма Штокхаузена к Гессе и Гуйвартсу, а также его статьи и высказывания. См.: *Blumröder C.* Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. 193 S.

[28] В зарубежной музыковедческой литературе не раз проводились параллели между Штокхаузеном и главным героем романа Йозефом Кнехтом, музыкально одаренным мальчиком-сиротой, выросшим в интеллектуальной провинции Касталия и прошедшим путь духовного развития и самосовершенствования. См., например: *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. New York: Oxford University Press, 2009. P. 44.

[29] *Гессе Г.* Степной волк. Игра в бисер: Романы; Рассказы и очерки: пер. с нем. М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. С. 211.

[30] В романе упоминается, что для узкого круга посвященных, настоящих служителей духа, Игра была чем-то сродни богослужению, ибо она «означала изысканную, символическую форму поисков совершенного, возвышенную алхимию, приближение к внутренне единому над всеми его ипостасями духу, а значит — к богу» (там же. С. 232).

[31] Там же. С. 229.

Гессе „идеальная“ духовная жизнь имеет все качества чудовищного высокомерия, причем высокомерия того самого человека, который рассматривает духовное как силу, которой он сам управляет» [32]. Кроме того, некоторые рассуждения Гессе о музыке показались Гуйвартсу очень дилетантскими. Впрочем, композитора пленила идея духовного синтеза:

> Мне представилось, что мы достигли стадии, в которой музыка прекратит быть музыкой и математика не будет больше отделима от философии. Пожалуй, мы уже вступили в эту фазу [33].

В ответном письме Штокхаузен писал:

> Может статься, что сегодня я буду читать «Игру в бисер» совершенно иначе, чем три года назад. Но твои возражения против музыкального дилетантизма и высокомерного духовного господства ничего не меняют в сути книги. Она кажется мне попрежнему более значительной, чем другие: во-первых, это сама идея игры, о которой ты тоже говоришь с одобрением, о преодолении границ дисциплин; во-вторых, это проблема отношения индивида к иерархии [34].

Таким образом, обоих композиторов привлекает идея синкретизма науки и искусства. Более того, оба видят в преодолении границ специализаций один из исходных пунктов нового музыкального мышления. В то же время актуальность «Игры в бисер» для Гуйвартса этим исчерпывается. Проблема конфликта личности, индивидуума и порядка, иерархии не имеет для него того же значения, что для Штокхаузена.

Отношение к книге со временем у обоих не изменилось. Так, в 1980-е годы в беседе с М. Курцем Штокхаузен признается, что «Игра в бисер» казалась ему существенной, «потому что она связывала музыканта с духовным служителем» и позволяла осознать, «что высшее призвание человека может заключаться лишь в том, чтобы стать в истинном смысле музыкантом, чтобы музыкально постигать и организовывать мир» [35]. Гуйвартс в последний раз упомянет о книге Гессе в докладе «Корабль ведет

---

[32] Из письма к Штокхаузену от 27 октября 1951 // Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 311.

[33] Ibid.

[34] Из письма к Гуйвартсу от 5 ноября 1951. Цит. по: *Blumröder C.* Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. S. 24.

[35] Ibid. S. 25.

к смерти: о ситуации сериальной музыки» [36], причем в негативном ключе. В этом небольшом, но глубоко философском сочинении, насыщенном весьма говорящими метафорами (о чем свидетельствует уже название), он попытается определить смысл сериальной техники в современном творчестве и проследить, к чему ведет ее развитие.

Возникший в послевоенное время сериализм, по мысли Гуйвартса, отразил общее стремление преодолеть ощущаемый повсеместно хаос и создать новый порядок. Для этого необходимо было освободиться от чувств, «переживаний», искоренить личное, индивидуальное, ведь перед лицом случившейся катастрофы вера в человека потеряла всякий смысл, человек оказался беззащитен перед самим собой. Экзистенциальное отчаяние послевоенного антигуманизма возродило веру в число. И вот был построен корабль — «безошибочная техника, исключающая шанс снова пойти ко дну» [37], сделавшая музыку «звукомиром в себе» (Klangwelt an sich), утратившим всякую коммуникацию. «Мы переживаем теперь совершенно недраматическое время, — говорит Гуйвартс, — настолько недраматическое, что кажется почти неприлично быть растроганным. „Мы ждем Годо“ и говорим при этом: „Здравствуй, грусть“ [38] и прячем наше постыдное волнение за автоматическими стальными дверями, где его [волнения] взрывчатости не следует более опасаться. Не заманчива ли „Игра в бисер“? Хотя мы, в конце концов, научились играть в нее, потому что наши грубые переживания больше не означают опасности разбить жемчужины» [39]. Сериальная музыка, по мнению Гуйвартса, есть портрет «нашего времени», его свидетельство. Доклад композитора — это одновременно оправдание сериальной музыки и признание бесперспективности и обреченности дальнейших усилий в этой области. «Если вы умеете плавать, — констатирует он, — то разумнее сразу броситься в воду: ведь корабль ведет к смерти...» [40].

Значительное место в корреспонденции Гуйвартса отводится вопросам музыкальной композиции. Немало страниц занимает подробное описание собственных сочинений, прежде всего, Опуса 2 для 13 инструментов (1951), Опуса 3 с тянущимися и ударными тонами (1952), Ком-

---

[36] Доклад прозвучал 22 сентября 1958 года на конгрессе в Мюнхене. Впервые опубликован в 2010 году. См.: Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik... S. 171–173.

[37] Ibid. S. 171.

[38] Отсылки к известным литературным сочинениям — пьесе «В ожидании Годо» (1949) ирландского драматурга С. Беккета, основоположника театра абсурда, и нашумевшему в то время роману французской писательницы Ф. Саган «Здравствуй, грусть!» (1954) о бездуховности молодого поколения.

[39] Ibid. S. 172.

[40] Ibid. S. 173.

позиции № 4 с мертвыми звуками (1952), Композиции № 5 с чистыми тонами (1953). Безусловно, детальный анализ этих произведений, их сравнение с пьесами Штокхаузена (такими как «Kreuzspiel», «Punkte», «Kontra-Punkte», «Elektronische Studien I, II») многое бы прояснили в вопросах творческого взаимовлияния, однако эта тема требует отдельного пристального рассмотрения и тщательного изучения партитур обоих авторов, что не входит в задачи настоящей статьи [41].

Остановимся чуть подробнее на замечаниях относительно электронной музыки, ибо они постепенно помогут выявить нерв художественных разногласий Гуйвартса и Штокхаузена. Остро дискуссионным предстает вопрос осуществления так называемых «мертвых тонов», идея, которой Гуйвартс становится одержим начиная с 1952 года. Цель композитора — создание статической музыки, а вернее такой, которая смогла бы олицетворить сущность вневременного, безначального и бесконечного, единого и всеобщего бытия. Традиционным способом этого уже не достичь, поэтому электронная музыка с ее способностью генерировать чистые звуки стала для него важнейшим открытием [42]. Показательно, что уже в 1952 году его не удовлетворяет работа с материалом «конкретной музыки». Основная претензия — к самому звуковому объекту: на пленку записывается *физически воспроизводимый* звук. Несмотря на различные электронные манипуляции (склеивание, изменение скорости, ракоходное воспроизведение и т. п.) такой звук, по мысли Гуйвартса, отчасти сохранит свои свойства и, в конечном счете, породит материал, который «более не сможет управляться духовным началом» [43]. Таким образом, для композитора работа с записанными «натуральными» тембрами оказывается бесполезной, точно так же, как неприемлемым становится всякое сочетание инструментальной и электронной музыки. «Идея „помещения звуков во времени“ через увеличение, склеивание друг с другом мне все еще кажется такой же бессмысленной, как использование сонатной формы», — констатирует он в письме от 9 декабря 1952 [44].

Штокхаузен отчасти разделяет его взгляды:

---

[41] В зарубежном музыкознании этот вопрос отчасти освещается в следующих публикациях: *Toop R.* Stockhausen and the Sine-Wave: The Story of an Ambiguous Relationship // Musical Quarterly 65. 1979. N 3. P. 379–391; *Sabbe H.* A Paradigm of “Absolute Music”: Goeyvaerts’s N°4 as Numerus Sonorus // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. N 59. S. 243–251; *Decroupet P., Ungeheuer E.* Karel Goeyvaerts und die serielle Tonbandmusik // Revue Belge de Musicologie. 1994. N 48. S. 95–118.

[42] Все композиции, созданные Гуйвартсом с 1952 по 1955 год, представляют собой исключительно так называемую tape music (музыку для пленки).

[43] Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 333.

[44] Ibid. S. 336.

> Конкретная музыка, и я ощущаю это с первого дня, не что иное, как капитуляция перед неопределимым, дилетантская азартная игра и необузданная импровизация [45].

Однако он полагает, что композитор не должен отказываться от экспериментирования:

> В одном ты, разумеется, совершенно прав: с записанными звуками, которые предстают уже «готовыми», остается для нас не так много действий. Но необходимо фактически хоть раз испытать в своей работе, каким образом обработанный, трансформированный, разрезанный звук, в конце концов, выбьет из рук желаемый результат! [46]

В поисках материала, адекватного идее, Гуйвартс обращается к мысли создать «мертвые тоны». Последние он характеризует как звуки, абсолютно гомогенные в самих себе, которые можно получить, если «„изъять их из времени“ и затем снова „поместить во времени“» [47]. С этой целью он ищет способы «записать один или несколько звуков на магнитофоне, который не вращается» [48]. Полученный таким образом «мертвый» звук при воспроизведении лишится «течения во времени».

Штокхаузену чуждо подобное устремление:

> Я хотел бы напомнить тебе о том, что определенно нет ничего совершенно гомогенного, совершенно статичного, ничего, кроме времени, нет и не будет в этом мире. <…> Экзистенциальное гомогенное бытие не достичь даже в тишине, не говоря уж о звуке. <…> Если же это так, то остается нам, музыкантам, только возможность относительного гомогенного бытия, которое направлено на практически сведущий дух, на чувственное восприятие и его обработку. Абсолют остается для нас недостижимым, потому что все «звучания» связаны во времени. Твое различение (относительное-абсолютное гомогенное бытие) — абстрактно-философское. Можно лишь позволить изменению во времени дойти до нуля, но ты не достигнешь нуля [49].

---

[45] Из письма к Гуйвартсу от 7 декабря 1952. Цит. по: *Sabbe H.* Die Einheit der Stockhausen-Zeit… S. 42.

[46] Из письма к Гуйвартсу от 3 декабря 1952 // Ibid.

[47] Из письма к Штокхаузену от 5 декабря 1952 // Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 335.

[48] Ibid.

[49] Из письма к Гуйвартсу от 11 декабря 1952. Цит. по: *Sabbe H.* Die Einheit der Stockhausen-Zeit… S. 60.

В ответном письме Гуйвартс замечает:

> Если изменению во времени лишь *позволить приблизиться* к нулю, все же останется еще напряжение, стремление активного человека, и, ты видишь, мне это стало совершенно чуждо. Я пойман всеобъемлющей любовью Абсолюта, из которой я никогда не смогу ускользнуть [50].

Как ясно из приведенных цитат, чисто технический вопрос переводится обоими композиторами в философско-эстетическую, а также теологическую плоскость (поскольку понятие Абсолюта у Гуйвартса коррелирует в первую очередь с представлением о Боге).

Вопросы религии занимают одно из ключевых мест в письмах Гуйвартса (так же как и в письмах Штокхаузена). Теологическая эстетика фактически кладется им в основу сериальной и электронной музыки. И этот факт в немалой степени обескураживает. Тем не менее, подобные высказывания помогают отчетливее осознать побудительные мотивы и внутренние импульсы художественного творчества, складывающегося в один из самых непростых и неоднозначных периодов истории музыки.

Письма дают отчетливую картину мировоззрения Гуйвартса. Согласно композитору, музыка не должна быть проявлением человеческой воли, человеческого духа, она есть выражение «сущности Бога». Во всяком случае, именно так он рассматривает свою собственную музыку [51]. Начиная с Ренессанса, музыкальная история, по его мнению, двигалась по пути индивидуализма, вследствие чего музыкант все более отдалялся от Бога. Но «один Бог есть истина!» [52]. Истина же «существует вне времени; дух времени есть только переживание истины посредством обусловленного эпохой творения» [53]. Понимая неизбежность исторической обусловленности художественного произведения, Гуйвартс, тем не менее, призывает отказаться от собственного Я, дабы «способствовать возникновению музыки, к которой более не приобщено наше человеческое существо» [54].

---

[50] Из письма к Штокхаузену от 12 декабря 1952 // Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 337.

[51] «С давних пор я борюсь с соблазном высокомерия, я хотел бы обнаружить миру сущность Бога совершенно особым образом»,— пишет он Штокхаузену 26 января 1954 года. В том же письме, комментируя разногласия с Германом Ван Саном (об этом см. далее), замечает: «Это все было вызвано моим болезненным страхом перед дьяволом (дьявол = все, что направлено против моей музыки, отображения сущности Бога»). См.: Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 364–365.

[52] Из письма к Штокхаузену от 28 ноября 1951 // Ibid. S. 312.

[53] Из письма к Штокхаузену от 17 августа 1951 // Ibid. S. 304.

[54] Из письма к Штокхаузену от 16 февраля 1952 // Ibid. S. 322.

По мысли Марка Деларе, трансцендентализм Гуйвартса — это одновременно и отрицание, и защита романтической эстетики [55]. Создавая «самоотреченную» (selbstlose [56]) музыку, композитор в то же время провозглашает себя рупором Абсолюта, выразителем божественного порядка. В своем «антииндивидуалистическом индивидуализме» (выражение Георга Бека) Гуйвартс доверяется Богу настолько всецело, что если завтра «Он поставит нас перед иными убеждениями (будь это убеждения, что мы скорее должны подметать улицы, а не писать музыку), мы должны быть готовы их принять» [57].

Категории развития, динамики выступают выражением человеческого духа. Ставя себе непосильную, и даже в определенном смысле еретическую задачу «материализовать» трансцендентную истину, Гуйвартс обращается к статике. Он стремится к «абсолютной чистоте» структуры, к «неподвижности бытия», достижимой через взаимосоответствие всех компонентов между собой, через установление идеального равновесия, где каждый музыкальный элемент имел бы свое зеркальное отражение. Неслучайно все его произведения базируются на формах креста (Соната для двух фортепиано, Опус 2) и круга (Опус 3, Композиция № 4), символах единства, совершенства, вневременности, при помощи которых он сакрализует пространство и время.

Для Гуйвартса, таким образом, структура первична, она диктует, каким быть материалу, так сказать, предопределяет его, звуковая же материя имеет функционально-подчиненное значение. Отступление от структуры, которая воспринимается, с одной стороны, как отражение, а с другой, как способ достижения Абсолюта, недопустимо. Следствием потери субъектности (вспомним призыв отказаться от собственного Я) оказывается невозможность, даже непозволительность что-либо менять в произведении. И если от этого страдает собственно качество музыки, с этим необходимо смириться:

---

[55] *Delaere M.* Kompromisslos und einzigartig // Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik. Texte. Briefe. Gespräche / herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. S. 12.

[56] Это слово не раз возникает в письмах Гуйвартса. Общепринятый перевод немецкого «selbstlos» — «бескорыстный», «самоотверженный» — в данном случае недостаточно полно отражает его подлинный смысл. Данное прилагательное образовано от местоимения «selbst» (сам) и полусуффикса «-los», имеющего значение отсутствия (что в русском языке обычно выражается приставкой без-/бес-). По сути речь идет о несуществовании своего я, отсутствии или отвержения «самости». Чтобы усилить этот смысл, слово «selbstlos» переводится нами как «самоотреченный».

[57] Из письма к Штокхаузену от 28 ноября 1951 // Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik... S. 312.

> …для меня звуковая субстанция (как звуки, которые ты составляешь для грядущей работы) непостижима, если не сформирована структура. У меня звуки возникают лишь в конце, после того как духовная структура определена настолько, что ничего более не может измениться. И тогда они обнаруживают уже несовершенство человеческого мышления, но это несовершенство я принимаю, вместо того чтобы скрыть его изменениями. Ты видишь, так было со всеми моими прежними работами (октавы в Опусе 3 и т. п.). В то время как ты можешь изменять все свои произведения по завершении, для меня это неприемлемо. Так что твоя музыка всегда будет звучать красиво, и она человеческая. Она принадлежит тебе. Мне не принадлежит ничего [58].

«Чистый абсолютизм» ведет к готовности пассивного ожидания. В этой связи показательна позиция Гуйвартса в отношении электронной музыки: если средства современной аппаратуры не позволяют достичь желаемого результата (от Штокхаузена композитор узнает, что осуществление «мертвых» звуков путем остановки магнитной ленты невозможно), то следует ждать, когда техника будет усовершенствована. Иными словами, он отказывается приспосабливать свои идеи и искать какие-либо компромиссы. Эта непреклонная позиция, лишь упрочившаяся с крахом Композиции № 7 (1955) [59], приведет его к тяжелому творческому кризису.

Различие эстетических взглядов Гуйвартса и Штокхаузена проистекает прежде всего из несходства их духовных воззрений. Штокхаузен отвергает гуйвартсовское *отношение* к «абсолютной чистоте», полагая, что Абсолют остается недостижимым. Невозможно им овладеть, но поиск и изобретение позволяют к нему приблизиться:

---

[58] Из письма к Штокхаузену от 4 августа 1953 // Ibid. S. 353. Сравним со значительно более поздними высказываниями Штокхаузена: «я не сочиняю *свою* музыку, но только передаю вибрации, которые получаю»; «большинство композиторов думают, что музыка принадлежит им, это … их собственная музыка, <…> что написанную музыку они могут использовать для выражения себя…» (Цит. по: *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 504).

[59] Реализацию этого сочинения Гуйвартс доверил Готфриду Михаэлю Кёнигу, который работал в кёльнской электронной студии Западногерманского радио (Westdeutsche Rundfunk, WDR). Расчеты Гуйвартса оказались не совсем правильными, в результате чего никак не удавалось достичь запланированного наложения звуковых пластов. Пьеса так и осталась незавершенной. Ее материалы хранятся в архивах WDR.

> ...ты говоришь себе владеть абсолютной чистотой и осуществлять ее в работе. А разве это скорее не так, что ты ее ищешь, ожидаешь, желаешь? Тогда все выглядит иначе [60].

Не *достижение*, но *стремление* к Абсолюту, преодоление ступеней «на пути к совершенству» — вот что составляет цель Штокхаузена. «Духовное всегда движется, — говорит он. — Суть трансценденции — остановленное время. Без этого нет трансценденции, но тогда не существует больше и музыки» [61].

Его размышления о музыке также мало созвучны мыслям Гуйвартса. Для Штокхаузена музыка в равной степени искусство и абстрактное, и чувственно-конкретное:

> Музыка возникает не только из чисто духовных колебаний и фигураций, которые мы из нее абстрагировали, во все века она возникала в первую очередь из радости чувственного, в излучениях дыхания... [62].

В этой связи у него оказывается совершенно иное, чем у Гуйвартса, отношение к звуковой материи. Так, бельгийский исследователь Герман Саббе подчеркивает, что для Штокхаузена «звук как чувственная реальность обладает эстетической ценностью сам по себе» [63]. Не удивительно, что идея «мертвых тонов» его раздражает. Его цель прямо противоположная — не умертвить звук, но «оживить» его, «вдохнуть сознание в неживую материю» [64].

В целом Штокхаузен размышляет о музыке как истинно верующий человек, разделяя, по утверждению К. Блумрёдера, идущее от Августина понимание музыки как науки *хорошего* модулирования, где под модулированием подразумевается «соблюдение меры», или, иначе, оформление в рамках предустановленного порядка. Слово «хороший» в этом определении играет ключевую роль, ибо несет в себе как этический, так и эстетический смысл. На данном основании Штокхаузен считает возможным отступать от строго задуманной сериальной схемы, пренебречь чистотой структуры ради красоты звучания. Такая позиция абсолютно чужда

---

[60] Из письма к Гуйвартсу от 25 января 1954. Цит. по: *Sabbe H.* Die Einheit der Stockhausen-Zeit... S. 59.
[61] Ibid. S. 60.
[62] Ibid. S. 65.
[63] Ibid. S. 61.
[64] Ibid.

Гуйвартсу, готовому пожертвовать категорией «хорошего» ради возможности «обнаружить миру сущность Бога совершенно особым образом»:

> Ты говоришь — и я придаю этому значение — что моя пьеса не имеет в себе ничего приятного и радостно сделанного. Не только это! И Опус 3 звучит ужасно, хотя ты тогда видел, как последовательно и до конца он был обдуман. <…> Я не могу принять твою точку зрения, потому что я не понимаю ее, потому что она мне всегда казалась «не совсем последовательной». Когда я *думаю* о «Контра-пунктах», мне они кажутся грязью (прости!). Когда я просто слушаю, тогда они мне нравятся больше, чем мои собственные пьесы (я говорю тебе совершенно открыто то, что мне сейчас приходит в голову). Следовательно, я должен отказаться от всякого мышления? Для меня невозможно, с одной стороны, образовать рациональную структуру и, с другой, позволить при этом так много свободы [65].

Таким образом, музыка и сам процесс творчества означали для Гуйвартса бесконечные попытки осуществить «квадратуру круга» [66], что требовало оставаться «во всем настолько „самоотреченным“, насколько это возможно» [67].

К 1954 году композитор все острее ощущает свою изолированность, отчужденность, непонимание [68]. Накопившиеся противоречия приводят почти к разрыву отношений с Штокхаузеном. Формальным поводом послужила история с молодым бельгийским композитором Германом Ван Саном [69], к которому Штокхаузен проявил интерес, что не могло не вы-

---

[65] Из письма к Штокхаузену от 26 января 1954. Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 366.

[66] Меткое выражение Георга Бека, рецензента книги «Карел Гуйвартс. Самоотреченная музыка. Тексты. Письма. Беседы». См.: *Beck G.* Das Kunstwerk als «een voorlopige weergave»: Der (Mit) begründer des Serialismus Karel Goeyvaerts in Selbstzeugnissen [Electronic resource] / Neue Musikzeitung [Website]. 2011. No. 3. URL: http://www.nmz.de/artikel/das-kunstwerk-als-een-voorlopige-weergave (дата обращения: 23.06.2016). Кроме того, заголовок «Квадратура круга» имеет I часть Композиции для струнного квартета (1992), последнего завершенного сочинения Гуйвартса.

[67] Из письма к Штокхаузену от 26 января 1954 // Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 366.

[68] В письмах Гуйвартс неоднократно жалуется на «декадентство» своей родины, всецело подавляющей духовную жизнь: «Я ощущаю себя как причудливый зверек, на которого смотрят и в конце концов наступают ногами, потому что он бесполезен» (из письма к Штокхаузену от 22 января 1952; ibid. S. 317).

[69] Герман Ван Сан (Herman Van San) (1929–1975) — бельгийский композитор и музыкальный теоретик. Обучался в Королевской консерватории в Брюсселе, а также изучал математику, физику, биологию, философию и психологию в Свободном университете Брюсселя. Подобно Гуйвартсу, был одним из пионеров электронной музыки в Бельгии,

звать дружеской ревности Гуйвартса. В январе 1954 года Ван Сан выступил в Антверпене с докладом «Развитие музыки после Веберна», в котором попытался представить картину сериальной музыки, этапы ее возникновения и обозначить ключевые произведения. К числу последних он отнес, в частности, «Полифонию X» и «Структуры» Булеза, «Kontra-Punkte» Штокхаузена, «Пьесу для флейты и оркестра» Ноно, «Три сакральные песни» Пуссёра и, конечно, свои собственные сочинения. В начале доклада было заявлено, что в Бельгии Ван Сан — *единственный* представитель сериальной музыки. Гуйвартс подверг резкой критике его выступление. Суть возражений сводилась к тому, что Ван Сан намеренно исказил картину сериального мышления, не сумел внятно сформулировать новизну веберновской музыки, проигнорировал «позитивную сторону развития электронной музыки», а электронные «Этюды» Булеза вообще «выставил в фальшивом свете». Гуйвартс ждет решительных действий со стороны Штокхаузена:

> Когда тебе после этого станет ясно, что мы имеем дело с эпигоном, который всегда может опубликовать сумасбродную картину нашего мышления, ты должен действовать соответственно. Речь не о том, чтобы просто не обращать на него внимания, после того как ты выказал ему свое доверие и написал письмо. Необходимо дать понять ему твое разочарование и твое намерение не писать ему впредь. <…> Дорогой Карлхайнц, обдумай, напишешь ты или нет Ван Сану, уведоми меня при случае, как ты поступил и что написал. Наша дальнейшая дружба зависит от этого. *И знай, что я не допускаю компромиссов* [70].

По тону письма предельно ясно, что Гуйвартс чувствует себя уязвленным. И дело вовсе не в дружеской ревности, и даже не в том, что в музыкальной среде начинает замалчиваться его роль в формировании сериального мышления. Гуйвартс чувствует себя преданным:

> И теперь я должен тебе еще кое-что сказать, что лежит у меня на сердце: уже не раз у меня создавалось впечатление, что ты

экспериментировал с пространственной музыкой. Его ранние сочинения основывались исключительно на двенадцатитоновой технике, которую он пытался развивать в новых направлениях. Начиная с 1953 года Ван Сан разрабатывал идею «математической электронной музыки», базирующейся на новой композиционной системе, в основе которой лежал тотальный математический контроль всех параметров (принцип ряда был заменен им на математическую функцию, которая точно так же распространялась на все параметры).

[70] Из письма к Штокхаузену от 23 января 1954 // Ibid. S. 364.

> скрываешь от других то, что знаешь благодаря мне. Так как я живу в полном одиночестве и имею связь лишь с тобой, это совсем не трудно. Я должен все же тебе сказать, что дружба не может выдержать, если нет абсолютной честности. Если ты мое участие в музыке более не считаешь важным, ты должен мне об этом сказать. Я чувствую, что глубоко в тебе, вряд ли осознанно (а, может, и нет), что-то противится моей абсолютной чистоте [71].

Ответная реакция Штокхаузена его удручила еще больше, и уверения в «хороших намерениях господина Ван Сана» могли лишь подтвердить брошенные в порыве отчаяния обвинения [72].

Январские письма 1954 года обозначили поворотный пункт во взаимоотношениях композиторов. После этого корреспонденция становится редкой (во всяком случае, со стороны Гуйвартса) и приобретает более формальный характер. Последняя почтовая карточка была датирована 24 сентября 1958 года. Гуйвартс приглашал Дорис и Карлхайнца на свою свадьбу, попутно упоминая о конгрессе в Мюнхене, куда он приехал с докладом о сериальной музыке [73]. Этот доклад подвел итог важнейшему этапу его композиторских исканий и в символической форме обозначил конец многолетней дружбы с Штокхаузеном.

* * *

Как хорошо известно, История часто бывает несправедлива ко многим неординарным личностям, ибо ей чужда индивидуализация, а ее объективность мнима. Это ясно понимал и Гуйвартс. В одном из писем он заметил: «Ты пишешь очень наивно: „История станет выбирать“. Дорогой Карлхайнц, история выбрала Рубенса, который едва мог кисть в руке

---

[71] Ibid.

[72] Впрочем, отдельные поступки Штокхаузена были красноречивее слов. В автобиографии Гуйвартс вспоминает, что Джон Кейдж, оказавшись как-то в Кёльне, изъявил желание послушать его Сонату для двух фортепиано. Штокхаузен постоянно находил предлоги для отказа, но Кейдж был настойчив. Наконец, когда все отговорки оказались исчерпаны, Штокхаузен принес ленту и выдавил ее из катушки. Ленту пришлось закручивать несколько часов, а Кейджу так и не удалось послушать сочинение. См.: Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik… S. 85.

[73] Имеется в виду доклад «Корабль ведет к смерти», о котором выше уже шла речь.

держать, тогда как Адаму ван Ноорту[74] едва ли позволила локальную известность»[75].

История выбрала Штокхаузена, ставшего символом музыкального авангарда. И все же хочется верить, что имя Карела Гуйвартса, того, кто строил новые художественные миры в полнейшем самоотречении, войдет в сознание будущих поколений как неотъемлемая составляющая истории Новейшей музыки.

Литература

1. *Гессе Г.* Степной волк. Игра в бисер: Романы; Рассказы и очерки: пер. с нем. М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. 778 с. (Золотой фонд мировой классики).
2. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост., вступ. ст. В. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 574 с.
3. *Окунева Е.* Соната для двух фортепиано К. Гуйвартса и «Kreuzspiel» К. Штокхаузена: на перекрестке структурных идей // Музыкальная академия. 2016. № 1. С. 10–16.
4. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. 632 с.
5. *Beck G.* Das Kunstwerk als «een voorlopige weergave»: Der (Mit) begründer des Serialismus Karel Goeyvaerts in Selbstzeugnissen [Electronic resource] / Neue Musikzeitung [Website]. 2011. No. 3. URL: http://www.nmz.de/artikel/das-kunstwerk-als-een-voorlopige-weergave (Online-Version vom 23.06.2016).
6. *Blumröder C.* Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. 193 s. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 32).
7. *Decroupet P., Ungeheuer E.* Karel Goeyvaerts und die serielle Tonbandmusik // Revue Belge de Musicologie. 1994. N 48. S. 95–118.
8. *Delaere M.* Auf der Suche nach serieller Stimmigkeit: Goeyvaerts' Weg zur Komposition Nr. 2 // Die Anfänge der seriellen Musik / edited by Orm Finnendahl. Berlin: Wolke Verlag, 1999. S. 13–36. (Kontexte: Beiträge zur zeitgenössischen Musik 1).
9. *Delaere M.* Kompromisslos und einzigartig // Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik. Texte. Briefe. Gespräche / herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. S. 9–17.
10. Karel Goeyvaerts: Selbstlose Musik. Texte. Briefe. Gespräche / herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 s.
11. *Sabbe H.* A Paradigm of "Absolute Music": Goeyvaerts's N°4 as Numerus Sonorus // Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 2005. N 59. S. 243–251.
12. *Sabbe H.* Die Einheit der Stockhausen-Zeit…: Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Darge-

[74] Адам ван Ноорт (Adam van Noort, 1562–1641) — фламандский художник, один из учителей Рубенса.

[75] Из письма к Штокхаузену от 26 января 1956 // Ibid. S. 365.

stellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goevaerts // Musik-Konzepte 19: Karlheinz Stockhausen: … wie die Zeit verging … / edited by Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. Munich: Edition Text + Kritik, 1981. S. 5–96.

13. *Salmenhaara E.* Löytöretkiä musiikkiin: Valittuja kirjoituksia 1960–1990 / toim. Kalevi Aho. Helsinki: Gaudeamus, 1991. 390 s.
14. *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. New York: Oxford University Press, 2009. 608 p. (Oxford History of Western Music. Vol. 5).
15. *Toop R.* Stockhausen and the Sine-Wave: The Story of an Ambiguous Relationship // Musical Quarterly 65. 1979. N 3. P. 379–391.