

Глубокоуважаемый г-н Fasolato,

Надеюсь, что несмотря на столь длительную задержку, мои ответы ещё не потеряли актуальность для Вас и я, утверждаясь в этой надежде вместе с повторными извинениями, приступаю к изложению своей позиции на некоторые общие положения относительно такого явления в музыкальной культуре, как «Электронная Музыка»

Прежде всего я хотел пояснить как я понимаю и представляю себе это направление с его гигантским, а может быть и не ограниченным потенциалом. Для меня это глобальный феномен, охватывающий весь звуковой мир, нас окружающий и где акустическая академическая музыка и всякая иная музыка является частным случаем этого всеобъемлющего звукового мира. Технология и техника, которым располагает в настоящее время и оперирует «Электронная музыка» даёт нам почти абсолютную власть над звуком и пространством. (Кстати возможность оперировать пространством и им управлять никогда ранее музыкальное искусство не знало, а это колоссальный резерв развития и воздействия музыки вообще)

В работе над музыкой к кинокартинам А. Тарковского я применял и опирался на, так сказать, глобальные возможности, которые дают композитору средства элек- тронной музыки. Это были и синтезатор АНС и большой симфонический оркестр и

Академический хор и инструменты из арсенала рок-музыки: Distortion Guitars,

Bass Guitars & Drum Set и, наконец, звуки реальной природы и урбанистики.

Симфонический оркестр я трактовал как гиперсинтезатор, где каждую группу инструментов (Деревянные духовые, Медные духовые, ударные, струнные и тд.) я представлял себе как своеобразный набор осцилляторов и это позволяло мне уходить от традиционной логики симфонического письма. Всё это делалось для того, чтобы создать своеобразный звуковой мир, присущий только какой-либо конкретной ситуации в кинокартине. Кроме того, замешивая разнородные по характеру тембры и кластеры, я, таким образом, маскировал их природу. Мне было важно, чтобы в создании иного звукового мира отсутствовали открытые сольные тембры или группы тембров ибо их узнавание сразу бы разрушало всю музыкальную и музыкально-шумовую ткань эпизода.

Конечно, бывали и исключения из этих правил, например эпизод с детской дудочкой в сцене, когда маленький мальчик видит, как под напором ветра гнуться и трещат деревья, трепещат листья на их ветках. Для этого эпизода была написана композиция, которая удачно вписывалась в звуки шума листвы, ветра и общей атмосферы, но Андрей эту пьесу отверг, говоря, что это уже «перебор» по средствам и что здесь надо найти что-то очень простое так как это страхи совсем маленькогого существа. Через непродолжительное время он сам предложил решение этого эпизода и сам его исполнил, поиграв на детской дудочке. Действительно, это получилось наивно и трогательно. Такое решение меня весьма обрадовало, так как на практике подтвердилось моё убеждение, что не существует не музыкальных звуков, а важно лишь концепция, внутренний слух автора, его открытость к внешнему миру, насыщенному бесконечными чудесами.

Употребляя термин «электронная музыка», я всегда имею в виду весь гигантский спектр слышимого звукового мира в котором мы существуем и технические средства предоставляемые нам современной технологии. Не владея которыми

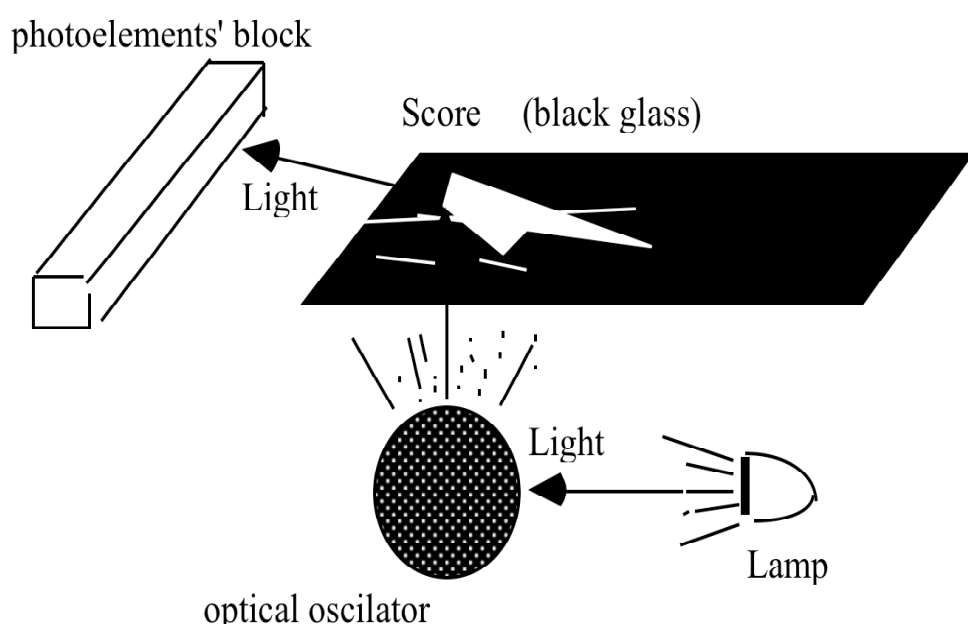
невозможно прорываться в иные музыкальные (и не только музыкальные) миры и пространства

Теперь после всех этих вступительных рассуждений попытаюсь ответить на Ваши вопросы уважаемый Umberto Fasolato.

№1 Долгое время (около 20 лет) «Московская студия электронной музыки» была неким островком независимого и самостоятельного «организма» существовавшего и развивающегося на основе тех целей, которые выдвигались новыми технологиями, стремительно вторгающихся в гуманитарную сферу. Представители государственной социалистической идеологии мало обращали внимания на ту небольшую группу музыкантов, работающих в студии, относя их деятельность к звуковой оформительской работе (кино, телевидение, театр) и решением чисто технических задач. Подобная ситуация позволяла нам работать совершенно не координируя свои замыслы и их реализацию с доминирующей Советской Идеологией. Всё внимание и контроль официальной власти было направлено на противостояние с группой тех композиторов сочинения которых были написаны в авангардной технике и не укладывались в прокрустово ложе соцреализма.

№2 Западный мир проявил большой интерес к открытию Студии Электронной Музыке в Москве. Уже в начале 60-х годов прошлого века у нас побывали Л. Деллапикколо, Л. Ноно В. Усачевский, П. Булез Е. Патековский, П. Зиновьев. Синтезатор АНС весьма заинтересовал всех посетивших студию, отмечалось его в принципе неограниченное многоголосие, расширенную темперацию (вплоть до 144 градаций), аддитивный синтез.

№3 Изобретатель и конструктор синтезатора АНС Евгений Александрович Мурзин основательно позаботился об удобстве, быстром освоении основ синтеза и работы на своём детище.



Здесь я даю принципиальную схему синтезирующего блока синтезатора АНС. Композитор, работая на стекле партитуры синтезатора, уподобляется художнику, пишущему картину; он подкрашивает, ретуширует, стирает, снова наносит кодовые рисунки, осуществляя звуковой контроль получаемого результата. Этот метод давал широкие возможности для импровизации и был ближе нам – гуманитариям, традиционно работающим «вручную». Рисованный звук на АНС'е – это единое двумерное поле исполнения и синтеза, позволяющее автору видеть всё произведение целиком в его динамике, спектральном составе и всё это заключено в единую исполнительскую макрографику. Композитор осуществляет свой замысел без посредников: исполнителя, дирижёра, звукорежиссёра, то есть обходиться без посредников и реализует свой замысел от возникновения идеи до реального звучания.

№4 Действительно, моё первое электронное сочинение прозвучало на Венецианском биенале в 1967 году и получило весьма неплохие отзывы. Но самым принципиальным событием этого форума стало выступление Е. Мурзина с теоретическим докладом о проблемах и перспективах синтеза. В прессе было отмечено, что Московская Студия Электронной Музыки получила признание в международном электро-акустическом сообществе.

№5 В фильме «Андрей Рублёв» композитор В. Овчинников использовал только симфонический оркестр и хоры (смешанный и детский). Изумительный sound этой картины композитор создал только этими средствами, широко используя, только что появившуюся многодорожечную технику наложений различных оркестровых и хоровых фактур. Первый художественный фильм в СССР, где впервые широко использовался синтезатор АНС была кинокартина Одесской киностудии в стиле *fantasy* «Мечте на встречу» 1962 г. На этот фильм в соавторы меня пригласил композитор Ваню Мурадели для создания «космической музыки». Это была первая моя работа в кино и здесь я приобрёл первый опыт применения новых для того времени технических средств.

В фильме «Солярис» в этом первом в моей творческой биографии фильме, – где язык электроники был основой музыкального решения, главной целью, которую поставил Андрей Тарковский было создание эмоционального поля кинокартины и все средства, которые я использовал (синтезатор АНС, симфонический оркестр, хоры, электрогитары, натурные шумы и др.) были подчинены этой идее.

№6; №7; №8; №9; №11; Как я неоднократно отмечал, Андрей Тарковский пригласил меня на картину «Солярис» для создания звуковой атмосферы фильма (сейчас бы сказали – был приглашён в качестве *sound designer*), подчёркивая при этом, что музыка в традиционном смысле этого слова ему не нужна и в качестве главной темы он намерен использовать только фа минорную хоральную прелюдию И. С. Баха.

В процессе работы я предложил Андрею написать музыку к пейзажам океана Солярис (предполагалось, что здесь будут только гулы и шумовые акценты) и он это предложение принял, а затем встал вопрос о финале («возвращение блудного сына»), где кроме запланированной музыки Баха оказалась совершенно необходима музыка общей атмосферы чуждого мира космического пространства и тревоги. Также я обратил внимание Тарковского на то, что фа минорная прелюдию И. С. Баха звучит в фильме 4 раза и мне кажется, что в сцене

«самоубийства» Хари в характере этой музыки что-то должно поменяться. Сначала я предложил просто сделать оркестровую версию этой музыки, но приступив к работе мне пришла мысль использовать ту же композиторскую технику, что использовал и И. С. Бах: технику *cantus firmus*. Целиком вся фа минорная прелюдия трактовалась как *cantus firmus* вокруг которого появлялись всё новые голоса и контрапункты.

Эта идея также была принята А. Тарковским.

В моей интерпретации фа минорной хоральной прелюдии И. С. Баха я отказался от каких-либо синтезаторов дабы земная (но божественная) музыка Баха звучала исключительно на земных инструментах. Я использовал оригинальное звучание органа, симфонический оркестр (с солирующим вибратоном) и хор.

Мне хотелось передать своё ощущение и эмоцию, которые вызывает у меня лично эта музыка Баха.

Музыка – состояние души, выраженное в звуке, и в этом смысле неважно какими средствами оно достигается: это может быть и простое «пиликанье» на губной гармошке и звучание большого симфонического оркестра. Есть музыка, которая рождает чувства (Бах) и музыка, в которой чувства заложены автором (например Чайковский). Музыка Баха – это поток энергий, резонирующий с эмоциями слушателя, из которых он создаёт свои собственные образы.

Музыка, так сказать, с «авторскими чувствами» как бы более доступна.

Слушатель сопереживает автором и следует за ним без собственной «работы души», но сопричастность к сокровенным переживаниям другой души есть величайшее таинство сравнимое с прикосновением к тайнам Бытия.

В киномузыке авторский взгляд – это та путеводная нить, которая позволяет зрителю наикротчайшим путём войти в среду и настроение кадра.

Говорить о «темах» озвучивающих наиболее важные эпизоды фильма было бы неверным (здесь, видимо, какие-то проблемы с переводом), скорее можно говорить об отдельных «Звуковых картинах»: Ручей, Проезд Кельвина по городу, Корридоры станции «Солярис», Картина П. Брейгеля и некоторые другие. В этом, собственно, и заключалась музыкальная концепция фильма «Солярис». Она выкристовалась не сразу, а в процессе работы, методом проб и ошибок. Каждая такая картина создавалась, так сказать, индивидуально, «опираясь» на естественные шумы, сопровождающие каждую конкретную сцену. Так композиция «Ручей» (Крис забирает в железную коробку горсть земли у ручья) начиналась со звука журчания воды куда очень деликатно на пианиссимо я подмешивал трели низких флейт и кларнетов на фоне мягкого кластера тремоло струнных. Причём звучание инструментов подмешивалось только временами, дабы слух не успевал распознать инородное звуковое «тело» в естественных шумах.

Сцена невесомости (Картина П. Брейгеля) начиналась с натурального звона хрустальной люстры, среагировавшую на возникшую невесомость, а под этим звуком хорошо и естественно «вползли» синусоидальные тона синтезатора АНС. Таким образом акустическая связь была установлена и далее можно было оперировать звуками и тембрами подсказанные картиной Брейгеля «Охотники на снегу»: неясные голоса жителей, «крики» птиц, лай собак, фразы далёкого хорового пения, плывущие, денатуризованные колокольные звоны, натурные паузы тишины...

Андреем Тарковским была поставлена задача передать звуковую атмосферу этого места планеты земля, как она постепенно открывалась, складывалась в сознании Харри.

Важное место в фильме отводилось «Голосу» океана Солярис. Это был весьма сложный гармонизированный сложный из многих элементов. Он почти постоянно присутствовал в сценах на космической станции и с него начинались всегда все эпизоды, связанные с пейзажами океана.

Работая над музыкой к этой картине, я нащупал идею «живущей статики» - некий статичный, долго звучащий аккорд, с непрерывно изменяющийся внутренней структурой (как столб света, пульсирующий изнутри всем цветовым спектром), применил приём «звуковых колец», отдельно записанные аккорды - оркестровые, хоровые, электронные (каждый звучит на индивидуальном треке) - как бы висят в пространстве, постоянно «крутятся» и повторяясь, но, никогда не совпадая в периоде - этакая музыкальная «плазма». Она явно Андрею нравилась. Он требовал от меня создания музыкальных символов, которые должны были вырастать из натуральной природной звуковой среды и в ней же растворяясь, исчезать. Для себя в «Солярисе» я поставил сверхзадачу создать специфический звуковой мир Неведомого и все технические приёмы, обозначенные выше, использовались для реализации этой цели. Тарковский сказал как-то: «Музыка у меня в фильмах появляется тогда, когда я сам где-то не дотягиваю». Андрей предпочитал, чтобы в фильме большую роль играла не музыка как таковая, а звуковые ОБРАЗЫ. Может быть поэтому возникает ощущение, что звуковые пласты некоторых эпизодов сплавлены и трудно отличимы друг от друга.

Для CD Soundtracks я пользовался материалами фильма для создания отдельных, расширенных номеров специально отредактированных для CD. Пространство фильма часто не даёт возможности сочинения развёрнутых композиций но такие возможности даёт издание CD. Композиции вошедшие в саундтрек “Solaris, The Mirror, Stalker” представляют собой расширенные и отредактированные версии одноимённых эпизодов этих кинофильмов. Редактирование в основном было направлено на восполнение звуковыми энергиями утраченного визуального ряда. Для этого пришлось что-то досочинить, где-то возникала необходимость создать дополнительные «линии» движений и тд. Так было, например в номере “Exodus” (Mirror), который по хронометражу (более 10 минут) идентичен эпизоду фильма (переход войск через Сиваш), но с утратой визуального пространства оригинальная музыка в некоторые моменты, как мне казалось, «провисала» по настроению, возникало ощущение затянутости. Пришлось, дописать некоторые дополнительные голоса и движения «взбадривающие» внимание слушателей.

№10 Решение цитировать музыку В. Овчинникова принял Андрей Тарковский. В кадре мы видим Кельвина, глубоко погружённого в созерцание «Троицы» Андрея Рублёва и музыка из картины «Андрей Рублёв» несёт функцию «СВЯЗИ ВРЕМЁН». Для Русского человека и вообще для России феномен потери «связи времён» может быть самая больная тема. Мы много раз начинали свою историю «с чистого листа» и целые поколения живут как буд-то за спиной не было никакой истории. Духовные силы нации не бесконечны.

№12 Благодарю Вас за этот вопрос. Я очень высоко ценил человеческие и профессиональные качества Семёна Литвинова. Мы несколько раз работали на совместных проектах. В то время звукорежиссёры советских кинокартин, как правило пользовались фонотекой шумов студии «Мосфильм», студии «им. Горького», телевидения. Семён имел свою собственную обширную фонотеку, которую собирал всю жизнь. Особенно хочу отметить его звукорежиссуру во время записи большого симфонического оркестра. Я до сей поры считаю его

акустические записи музыки к кинокартинам «Солярис» и «Зеркало» эталоном. CD «Solaris»; Mirror: Stalker» тому подтверждение.

«Солярис», конечно, стоит особняком по тем задачам, которые поставил нам А. Тарковский, как по подбору шумов, так и, впоследствии, сопряжения их с музыкой.

Мы подробно договаривались с Семёном о характере шумов. Я приносил С. Литвинову эскизные варианты тембров, отдельные звуки или что-то наигрывал на фортепиано, сопровождая свою игру жестами и комментариями и мы обсуждали и подбирали под них возможные шумы. Таким образом постепенно выстраивалась эскизно «музыкашумозвуковая» партитура. В окончательном варианте случилось, что всё отвергалось Тарковским, однако такой метод помог нам найти весьма высокую степень взаимопонимания.

№13 Я впервые вижу эту страничку из рабочего дневника Андрея, где он заранее планировал музыкальные эпизоды. Значит он всерьёз рассчитывал на моё участие в этих эпизодах.

Тарковский был весьма скуп на какие-либо оценки. Если музыка оставалась в картине – значит она соответствует требованиям режиссёра, если нет – то это значило, что она либо не устраивает режиссёра, либо он просто может обойтись без неё.

В кинокартине «Зеркало» было записано довольно значительное количество музыкальных номеров, но постепенно Андрей отказался от музыки во многих эпизодах первоначально для неё предназначенных, объясняя это тем, что у него достаточно своих средств для поддержания должного настроения в них.

Своим достижением я считаю музыку к эпизоду “Exodus” («Переход чрез Сиваш») – бредущее русское войско по бескрайней водной пустыне. Я предложил Тарковскому идею вариации на один аккорд, с постоянно меняющейся оркестровкой по группам, отдельным инструментам, по диапазонам, микстам и тд. Эта, как бы движущая, статика «вспарывается» резкоконтрастными вставками разного рода катаклизмов с соответствующими музыкальными поддержками. Такое предложение Андрей принял без всяких комментариев.

№14 В «Сталкере» Андрей поставил передо мной такую задачу: обозначить незримую границу между мирами – миром Земным и миром Зоны, но без музыки в ТРАДИЦИОННОМ ЕЕ ПОНИМАНИИ. Я долго ломал голову, как это осуществить и, наконец, придумал. В эпизоде, где проезжает дрезина, к натуральному стуку колес на стыках рельс я стал подмешивать близкие им по тембру синтезированные звуки, к общему звуковому фону я постепенно добавлял хоровой кластер, незаметно синтезированные звуки вытеснили натуральные. Зритель лишь чувствует - что-то изменилось, но когда это произошло, и как герои переместились из обычного пространства, в мир Зоны никто сказать не может.

В «Сталкере» эпизод с электронной музыкой отнюдь не единственный. Другие эпизоды с электроникой очень тесно интегрированы в шумозвуковую палитру картины и не могут рассматриваться как музыкальный номер. Таков, например эпизод с «паутиной».

№15 Я приветствую перевод оригинальных моно версий фильмов Андрея Тарковского в современные звуковые форматы. Вопрос лишь только в бережной

конвертации в новые технические условия. Все необходимые манипуляции следует производить под контролем не полагаясь только на автоматику, тогда результат должен соответствовать самым смелым ожиданиям.

Система долби 5-1 и выше дают музыке и звуку вообще новое измерение – существование в пространстве – важное выразительное средство, которое подарила нам электроника: это возможность управлять акустическим пространством и даже его «сочинять» Ничего подобного история музыкальной культуры не знала.

Музыка трактуется как один из элементов пространства, которое может быть, как угодно организовано – всё зависит от творческих задач. При этом функция звукорежиссёра может превосходить роль исполнителей и дирижёра. Он становится как бы «истиной в последней инстанции». В его руках соотношение групп, динамика, распределение звуковых «масс» в пространстве и, в конечном счёте, формирование музыкального образа произведения.

Такой, в недалёком будущем, вырисовывается проблема очередной технической революции.

Эд. Артемьев
(Edward Artemyev)

09. 07. 2010
Moscow