

Асмус Титченс: Абсолютная Музыка

«У меня очень простое определение музыки: если человек умышленно реорганизует звук сообразно своему абстрактному представлению, это музыка. Использование шумов в современной музыке обращает нас к ее происхождению: от осознанного слушания природных звуков к попытке воспроизвести их искусственным путем».

Асмус Титченс

Асмус Титченс — известный в узких кругах немецкий композитор-экспериментатор. Некоторые из его альбомов можно причислить к индастриалу, другие — к жанру *noise*. Помимо сольных работ известны его многочисленные записи с другими музыкантами, такими как *Merzbow*, *Arcane Device*, Ределиус, *Cluster*, Дэвид Ли Майерс. Вместе с Томасом Кенером он основал дуэт *Kontakt der Junglinge*. Один из его малоизвестных псевдонимов — *Hematic Sunsets*.

Титченс родился в 1947 году в Гамбурге. С 12 лет слушал *musique concrete*¹ и экспериментальные электронные композиции. В 1960-е учился на судового маклера, однако в итоге ни дня им не был. Вместо этого с 1968 года он писал рекламные слоганы. С 1975 является свободным музыкантом. В 1980 году выпустил первый сольный альбом. После короткого ритмически-гармоничного интермеццо в начале 80-х («*Biotop*», 1981; «*Spaet-Europa*», 1982) в 1984 году выпустил на **United Dairies** альбом в стиле индастриал — «*Formen Letzter Hausmusik*», в котором впервые сформулировал свои музыкальные пристрастия. Музыка Титченса — это *musique concrete* в чистом виде. Акустические звуки, шумы и гудения — составляющие этого плотного звукового потока. В своих сочинениях Титченс использовал весьма различные источники, в числе которых вода («*Serie der Seuchengebiete*», 1985), человеческие голоса («*Von Mund zu Mund 1-3*», 1999–2000).

¹*Musique concrete* — альтернативный жанр экспериментальной электронной музыки, имеющей корни в индустриальной культуре, экспериментальная электроакустика. Сложность ее в том, что музыки как таковой нет. Вместо нее — некие акустические конструкции, заполненные ограниченным количеством звуковых всполохов и других элементов, которые можно описать как «звуковые точки». Сама конструкция часто прозрачна до невидимости, и общий план композиции проследить практически невозможно. Однако осязаемые линии, связывающие эти наборы звуков в нечто цельное.

Германский авангардист работал в разных жанрах. Это классическая электронная музыка, минимализм, *process music*. Живой рояль у него сочетается с сэмплированными клавишными. Механический, почти индустриальный саунд, звучащий подобно гулу работающих машин, — с более абстрактными пьесами. Иногда акустические и синтетические инструменты легко различимы на слух, однако в большинстве поздних пес оригинальный звуковой материал преобразован и обогащен до неузнаваемости. Очевидно, что это академическая *musique concrete*, но без развития формы и мелодии, с минимальным ритмом. Взамен — неравномерные шумы, подвешенные в мрачной пустоте, странные и холодные звуковые текстуры, атональные, аскетичные и суровые.

Сейчас Титченс живет в Гамбурге, с 1990 года он руководит кафедрой акустики в Гамбургской Высшей школе прикладных наук, преподает тономорфологию и так называемый *soundscaping*.

Авангардист Титченс является культовой фигурой последние 30 лет. При том, что тиражи его альбомов никогда не превышали нескольких тысяч экземпляров. Дискография Титченса велика — на сегодняшний день вышло более 70 его LP, CD и кассетных альбомов, включая релизы на таких лейблах как **United Dairies**, **DOM**, **Die Stadt**. Каждую работу предваряет какая-нибудь цитата из французского философа-эссеиста Эмиля Чорана.

Рита Миллер

☞ **Когда Вы впервые всерьез заинтересовались музыкой?**

АТ: Я начал слушать экспериментальную музыку очень рано, лет в 12. Однажды я осознал, что все известные мне музыканты никогда не переступают некий общепринятый барьер. Мне стало любопытно, что мешает им сделать это. Ответ был неожиданным: я понял, что сам могу делать музыку, в которой будет нечто такое, чего не хватало, как я думал, большинству других записей. Собственно, этим я и занимаюсь уже более 30 лет.

☞ **С чего Вы начинали?**

АТ: Моя музыкальная история началась в те времена, когда все мои сверстники отчаянно копировали сверхпопулярных тогда *Beatles*. Это был 1965 год. Мне тоже нравились *Beatles*, и, кстати, до сих пор нравятся некоторые их старые композиции. *Beatles* делали безупречную в своем жанре музыку. Но почему я должен был копировать безупречную музыку?

Я начал экспериментировать с атональным саундом. Моим первым оборудованием стал катушечный магнитофон *Revox A77*, дешевая электрогитара и ревербератор² **Philips**. Две композиции этого раннего периода можно найти на моем альбоме «*Formen Letzter Hausmusik*» («*Hitch*» и «*Studie fuer Glasspiel*»). В 1972 году я приобрел портативный синтезатор *Mini Moog* и стал дальше писать атональную музыку с помощью новых электронных средств.

☞ **Итак, вначале музыка была Вашим увлечением. Когда Вы начали записываться профессионально?**

АТ: В 1974 году я понял, что музыка сделалась самой важной сферой моей жизни, и что для ее создания мне нужно много времени. То есть фактически с тех пор я нигде не работал «на полную ставку», поскольку это мешало моим занятиям музыкой. Я решил, что музыка вполне может стать моей профессией.

На протяжении 1970-х я сотрудничал с Окко Беккером, который всегда был дружен со мной и приглашал записываться в своей студии. В 1978 году Петер Бауманн из *Tangerine Dream* прослушал кассету с моей музыкой и стал сопродюсером моего первого альбома «*Nachtstuecke*», выпущенного в 1980 году на французском лейбле **Eg Records**. Тогда я впервые почувствовал, что моя музыка достаточно хороша, чтобы ее можно было издавать.

² Ревербератор (англ. *reverb* — отражаться, отдаваться) — прибор для создания искусственного эха.

Прошло пятнадцать лет, прежде чем я начал воспринимать собственное творчество всерьез.

☞ **У Вас есть музыкальное образование?**

АТ: Нет. Я всегда пытался избежать формального образования и научился играть самостоятельно, с помощью собственных методов.

☞ **Каких?**

АТ: Мой собственный способ игры далек от классических критериев и вообще от критериев здравого смысла. Я не играю на пианино привычные мелодии или гаммы, а заставляю пианино делать то, что мне от него нужно. Часто я использую специально усовершенствованные инструменты, однако мой метод игры на модифицированном пианино сильно отличается от игры того же Джона Кейджа. Я не пытаюсь писать музыку в соответствии с традиционными канонами, для этого есть множество других исполнителей, умеющих делать это гораздо лучше меня.

☞ **Испытывает ли Ваше творчество сторонние влияния?**

АТ: Я пытаюсь избежать любых воздействий и думаю, что в моей музыке не заметно чужого влияния. Если оно там и присутствует, то совершенно непреднамеренно. Я строго избегаю влияния музыки, которую слушаю и которая мне нравится. И стараюсь никого не копировать. Прослушивание чужой музыки помогает мне определить, чего я делать не должен. Для меня очень важно писать собственные, уникальные композиции.

☞ **Как Вы это делаете? Как протекает процесс?**

АТ: Это зависит от разных факторов. Любой шум, показавшийся мне интересным, может послужить посылком для написания новой пьесы или серии пьес.

Самый основной и сложный этап — исследование звука. Мне требуется довольно много времени для создания, обработки и записи своих сочинений. И я всегда начинаю с разработки четкого структурного плана. Когда вырисовывается сырая, грубая форма пьесы, я начинаю обдумывать типы звуков, которые будут ее наполнять. Затем, вооружившись этими идеями, я отправляюсь в студию.

Длительность процесса записи зависит от того, как много времени мне нужно, чтобы найти пра-

В своих произведениях Титченс использовал весьма различные источники, в числе которых — вода («*Serie der Seuchengebiete*», 1985), человеческие голоса («*Von Mund zu Mund 1-3*», 1999–2000).

«Симфонические инструменты имеют ограниченный потенциал и большинство композиторов, которые ориентируют на них свои сочинения, вынуждены форсировать исполнительскую технику, расширяя пределы их возможностей. Композиторы-электронщики достигли больших успехов в синтезе звука, но вскоре столкнулись с похожими трудностями. С ними они, правда, неплохо справляются. Однако меня не интересует звук как таковой: важно только построение его формы. Это более сложный процесс, в целом схожий с работой композитора в классическом понимании. Я никогда не строю свои работы на произвольном наложении шумов. Все ходы прочно связаны с основной конструкцией, и только это может обеспечить необходимые для меня взаимосвязь, динамику и драматизм».

Асмус Титченс

вильный звук. Возможности новой техники заметно облегчают и ускоряют запись. Поиск верного звучания занимает гораздо больше времени. Часто очень сложно найти звуки, которые мне нужны, я очень придирчив и требователен.

☞ **Какое оборудование Вы используете?**

АТ: С 1972 года я использовал синтезаторы *Mini Moog* и *Sonic Six*, позже купил полифонические клавишные *Yamaha DX7* и *Korg Poly 6*, однако пользуюсь ими в редких случаях. Также я использую множество других устройств: гармонизеры, дилэи, флэнджеры и так далее. Очень важен для меня хороший микшерный пульт. И, конечно же, компьютер.

☞ **Пользуетесь ли Вы акустическими эффектами?**

АТ: Записывая акустический звук, я использую, среди прочего, модифицированные клавишные, а также звуки в духе *music concrete*, которые часто нахожу и записываю прямо на улице. Эти звуки позже обрабатываются в студии. К примеру, каплющая на металлическую пластину вода, разговор соседей или плач ребенка. Я никогда не использовал деревянных духовых инструментов. Не потому, что они мне не нравятся, а потому, что не умею ими пользоваться. Студия, в которой я работаю, наполнена самым современным обо-

рудованием. Для меня очень важно иметь возможность видоизменять звуки, которые я записываю или создаю.

☞ **Альбом «Formen Letzter Hausmusik» — грань между ранним Вашим творчеством и последующими электроакустическими работами. Как менялись Ваши взгляды на музыку?**

АТ: Релизы на лейбле *Sky Records* были стилистическим интермеццо, а «F.L.H.» сделан из материала, записанного с 1968 по 1978 год. Я всегда формирую конечный вариант пьесы из разнообразных заготовок, не содержащих никаких намеков на гармонию или ритм. Ранний период был для меня экспериментальным, тогда я впервые начал использовать синтезаторы и ритм-машины. Но они не принесли мне удовлетворения, и через пару лет (в 1983 году) я решил вернуться к корням — только время доказало, что мое артистическое призвание не имеет ничего общего с поп-музыкой.

☞ **Вы выступаете вживую?**

АТ: В последние годы изредка выступаю, но стараюсь свести сценические концерты к минимуму. Живое выступление для меня — всегда компромисс. Я могу создавать свою музыку только с помощью хорошо оборудованной студии. Ненавижу ограниченность



Автор благодарит за помощь сайт www.aufabwegen.com

сцены. На концертах я обычно просто проигрываю свои сочинения, без всякого дополнительного действия, видеоряда, перформанса или чего-нибудь в этом роде. Метод подачи синтетической музыки для аудитории, возникший в конце 50-х, простой и эффективный. Публика тогда концентрировалась на чистой музыке. Можете вообразить, как трудно это применимо в отношении современной избалованной визуальными эффектами аудитории.

☞ **Вашей музыке нужна подготовленная аудитория?**

АТ: Да, моя музыка годится лишь для подготовленной аудитории. Это не имеет ничего общего с тщеславием. Я могу описать своих слушателей как интеллектуально развитых людей, которым требуется нечто большее, чем *easy listening*.

☞ **Вы пытались выразить с помощью своей музыки какой-нибудь смысл?**

АТ: Нет. Моя музыка значит для меня очень много, однако в ней нет абсолютно никаких посланий для публики, за исключением одного — эстетического. Я не пытаюсь с помощью своей музыки рассказывать истории. Большая часть моих сочинений — упражнения в формалистике, формалистские экзерсисы, или, лучше сказать, их результат. Музыка не должна быть чем-то большим, чем она есть. Я имею в виду Абсолютную Музыку.

☞ **Вы пишете музыку к фильмам?**

АТ: Мне сложно представить связь сво-

ей музыки с пластическим искусством, будь то фильм, балет или перформанс. Поэтому если ко мне придет режиссер и предложит снять фильм на мою музыку, я охотно соглашусь (как это было с фильмом «Die Nacht Aus Blei» по роману Ханса Хенни Янна — P.M.). Но обычно режиссеры говорят: «Я снимаю фильм. Напишите к нему музыку». Тут уж я ничем помочь не могу.

☞ **У Вас есть собственное любимое произведение?**

АТ: Нет. Все альбомы для меня равнозначны, иначе я не стал бы их выпускать. И хотя я уже никогда не вернусь к тому, что делал прежде, первые альбомы важны для меня в историческом смысле.

☞ **Как бы Вы описали свое место в экспериментальной музыке?**

АТ: После стремительного развития революционных музыкальных достижений начала 80-х экспериментальная музыка постепенно стала частью истеблишмента, то есть более или менее устоялась. Причина — ее безграничный плюрализм, привлекающий миллионы людей по всему миру. В конце концов она выживает благодаря своей провокационной анонимности. Избежать ее смогли лишь немногие пионеры вроде *Nurse With Wound*, *The Hafler Trio*, *P16.D4*. Но появляются и новые люди: Джон Уотерманн, *Lt.Caramel*, *Werkbund*, *H.N.A.S.* Что касается меня, надеюсь, моя музыка будет и дальше восприниматься с вниманием.



☞ **Немецких электронщиков описывают как интеллектуалов, сидящих в своих студиях и создающих новые звуки и ритмы. Вы ощущаете себя частью этого движения?**

АТ: Нет, но позвольте мне пояснить. Одно из моих друзей, Ханса-Иоахима Ределиуса, сравнивали с такими музыкантами как Брайан Ино или Терри Райли, пишущими музыку одного направления. Однако я сознательно отверг это направление. Знаменитые немецкие электронщики старой школы, такие как *Kraftwerk*, *Tangerine Dream* и Клаус Шульце, в Германии считаются частью движения хиппи, которое меня никогда не интересовало. Было бы удивительно, если бы меня сравнивали с этими музыкантами. Их музыка относится к категории психоделической, однако то, чем занимаюсь я, определенно не психоделика. Люди могут принимать наркотики и слушать мою музыку. Однако индустриальная музыка — сама по себе наркотик. По-моему, любая музыка должна быть наркотиком. Я хочу писать композиции, способные заменить самый тяжелый наркотик.

☞ **Что Вы думаете о сотрудничестве с другими музыкантами?**

АТ: Сотрудничество может быть очень насыщенным, когда встречаются люди со схожими интересами и целями. Я работал с Терри Берроузом (альбом «Watching The Burning Bride») и Окко Беккером («Е»). И эта работа была фантастически плодотворной.

Я сотрудничал с Дэвидом Майерсом (*Arcane Devise*) из Нью-Йорка. Мы использовали электронную почту. Он отправлял мне исходный материал своих треков, я весьма существенно обрабатывал его и возвращал обратно. Плодом нашей совместной работы стал альбом, изданный **Curious Music (Iowa)** в конце 1991 года.

После этого я сотрудничал с *Vidna Obmana*, *Merzbow/PGR*, *Liquidsky* и многими другими. За исключением Окко Беккера, с которым я работал в студии, все остальные музыканты присылали мне свой материал по почте, как Дэвид Майерс.

Я полностью перерабатываю материал, а затем переписываю отдельные его части в собственном ключе. Все происходит именно так: я всегда беру, но никогда не даю исходный материал. Разумеется, я работаю

лишь с теми музыкантами, к творчеству которых отношусь с глубочайшим уважением — в сотрудничестве должен быть потенциал.

☞ **Как бы Вы прокомментировали состояние современной музыкальной сцены?**

АТ: Я считаю, что музыкальная сцена мертва. Последние два десятилетия были очень скучными, у меня почти ничего не вызвало интереса. Очень немногие делают заслуживающие внимания вещи: *P16.d4*, Фридер Буцман, *Die Todliche Doris* и еще некоторые. Сейчас самая интересная экспериментальная музыка пишется, в основном, в Британии.

Не знаю, почему так происходит. И не могу предсказать появление следующего музыкального направления. Сейчас преобладают усталость и разочарование. Молодежь не хочет прилагать усилий и слушать что-либо сложное. Люди стремятся получить удовольствие, не думая о сложных вещах. В начале 1970-х были электронные группы, такие как *Kraftwerk*, *Cluster* и *Tangerine Dream*. Их музыка казалась очень новой, и люди были готовы ее слушать. Затем эти группы исчезли или стали коммерческими, электронная музыка превратилась из авангардной в развлекательную. Между 1973 и 1978 не происходило ничего: *fusion*, *jazz-rock* и *heavy metal*. Затем пришла так называемая «новая волна»: новый панк и так далее. Это тоже была новая музыка, однако несколько лет спустя она исчезла. И так происходит со всеми направлениями. В частности, с индастриалом.

☞ **Но сочинение коммерческой музыки принесло бы Вам известность в широких кругах? Что Вы об этом думаете?**

АТ: В широких кругах? Коммерческая музыка? Приобрести известность? Нет, нет и еще раз нет. Если бы это совпадало с моими целями, я был бы вынужден радикально изменить свою музыку.

☞ **Существуют ли еще какие-нибудь мифы, касающиеся Вашей музыки, которые Вы хотели бы развеять или подтвердить?**

АТ: Только один: за ней не стоит никакой теории. И вообще, мифологизация музыки сродни глупому и наивному движению нью-эйджа, которое я ненавижу.