

МУЗЫКА КАК ПУТЬ САМОРЕАЛИЗАЦИИ:
диалог с профессором Александром Ключевым
(Интервью)

Тайрон Ачури – колумбийский философ, доктор психологии (PsyD).

Преподаватель в Национальном открытом университете дистанционного образования (UNAD), Богота, округ Колумбия.
Автор книг: «Демократия и терроризм» (2004), «Этика, культура и образование в Колумбии» (2012), «Этические основы теории и политического действия» (2017), «Постправда, гуманизмы и воображаемое» (2021), «Введение в историю философии» (2022).

Также является автором стихов, рассказов, романов.

В течение десяти лет был директором университетской радиопрограммы «Palabreando con Sofía», символического пространства для философского и социального образования, ставшего важной опорой в популяризации философии в UNAD.

В настоящее время ведёт YouTube-канал «Ethos filosófico», где продолжает продвигать критическое мышление и этическое образование в новых цифровых форматах.

Александр Ключев – российский философ, музыкант, музыковед, музыкотерапевт.

Доктор философских наук, профессор
Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, а также ведущий научный сотрудник
Российского института истории искусств.

Автор книг: «Музыка и жизнь: о месте музыкального искусства в развивающемся мире» (1997), «Онтология музыки» (2003, 2010), «Философия музыки» (2004, 2010), «Музыка: путь к Абсолюту» (2015), «Сумма музыки» (2017, 2021), «10 статей по русской философии музыки» (2023), «Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles (Transl. from Russ.)» (2023), «Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов» (2024).

Член редколлегий и ведущий рубрик в журналах: «Философские науки», «Временник Зубовского института», «Вопросы культурологии», «Медицина и искусство», «Credo New» и других.

Тайрон Ачури (Т.А.). Уважаемый профессор Ключев, Вы являетесь известным философом, музыкантом. Ваши научные труды опубликованы не только в России, но и в США, Италии, Испании, Германии, Румынии, Греции, Чехии, Турции, Индии, Китае, Пакистане, ОАЭ, во многих странах бывшего СССР. Вы – автор оригинальной модели философии музыки. В этом интервью я бы хотел обсудить с Вами Вашу модель философии музыки, а также Ваше понимание связи музыки с педагогикой, роли музыки в формировании человеческого опыта.

Итак, профессор Ключев, главный вопрос: не могли бы Вы сказать, в чём суть Вашей модели философии музыки?

Александр Ключев (А.К.). Уважаемый доктор Ачури, свою модель я рассматриваю как итог развития русской философии музыки. Русская философия музыки зародилась, приблизительно, в XV веке и постоянно развивалась. В чём особенность понимания музыки русскими философами? Русские философы трактуют музыку (каждый, разумеется, по-своему) как *совершеннейшее средство спасения человека*. Идеи русских философов о музыке обобщены мной в трёх моих книгах: «10 статей по русской философии музыки» (изданной в 2023 году в Санкт-Петербурге, в издательстве РХГА имени Ф.М. Достоевского), «Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles. (Transl. from Russ.)» (изданной в 2023 году в Чехии, в Остраве, на английском языке в издательстве Tuculart Edition & European Institute for Innovation Development) и «Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов (изданной в 2024 году в Москве, в издательстве «Прогресс-Традиция»). О моей модели.

Я назвал свою модель «Новая синергетическая философия музыки». В ней две составные части: теоретическая и практическая.

В теоретической части модель строится на сопряжении двух начал: классической (старой) синергетики, разработанной немецким физиком Германом Хакеном, и исихазма – ядра православного учения. В практической – на демонстрации особенности претворения этого синтеза в музыке. Поясню сказанное.

Возникшая в 70-е годы XX века классическая (старая) синергетика явилась междисциплинарным направлением в науке, в рамках которого изучались особенности самоорганизации систем в мире. Было установлено, что системы эволюционируют в направлении: от менее организованной (упорядоченной, устойчивой, надёжной) – к более организованной (упорядоченной, устойчивой и т.д.).

В исихазме утверждается единение энергий телесно-душевно-духовного человека и энергий Бога, которое предстаёт как возрастание энергий человека в последовательности: телесные – душевные – духовные. Такое возрастание осуществляется вследствие чтения человеком Иисусовой, или Умной молитвы.

А сопряжение классической (старой) синергетики и исихазма связано с тем, что в процессе молитвы христианин-исихаст осуществляет (и в наши дни!) общение со всеми людьми, человечеством. Такое его общение способствует зарождению в каждом человеке – мирянине – *стремления к единению с Богом в миру*. Это стремление выражается в телесно-душевно-духовной активизации человека в миру и обуславливающей развитие мира, согласно принципу самоорганизации систем. Сама же самоорганизация систем, по моему мнению, представлена последовательностью: *природа – общество – культура – искусство – музыка*. То есть музыка, в моём понимании, – *высшее развитие мира, обусловленное развитием человека, и одновременно – воплощение единения человека с Богом в миру*.

В практике предлагаемая мной работа строится на осознании того, что музыка – мощнейшее средство единения человека с Высшим – Богом. Процессом приведения музыкой человека к Высшему, я считаю, является *музыкотерапия*. Мной разработана технология музыкотерапии, призванная обеспечить человеку восхождение к Высшему началу (отмечу, что по этой технологии я восемь лет проводил музыкотерапевтические тренинги в России, США и Финляндии).

Модель детально представлена в моей монографии «Сумма музыки» (2021), изданной в России, а также, более или менее полно, в отдельных статьях, опубликованных в России и в зарубежных странах.

Т.А. Вы – педагог. Скажите, может ли музыкально-педагогический процесс стать моделью педагогического процесса в целом, или это только специальный процесс? И ещё: как музыкально-педагогический процесс может влиять на педагогический процесс?

А.К. Давайте сначала определим, что такое педагогический процесс. На мой взгляд, педагогический процесс есть *приобщение человека к миру*. И это приобщение осуществляется в трёх последовательных акциях: *сенсорный контакт, познание и практическое освоение*, вытекающих из последовательного проявления трёх составляющих сознания человека: чувства, разума и воли. Но вот что интересно: указанные акции отчётливейшим образом заявляют о себе в музыкально-педагогической работе, выступая в качестве последовательно протекающих (конечно, большей частью в теории, а не на практике, где они тесно переплетены) *музыкального воспитания, музыкального образования и музыкального обучения*.

Музыкальное воспитание – это развитие способности музыкального переживания как предпосылки должного отклика на музыку.

О музыкальном переживании обстоятельно пишет Б.М. Теплов в своей знаменитой книге «Психология музыкальных способностей». По Теплову, *«специфическим для музыкального переживания является переживание звуковой ткани как выражения некоторого содержания*. Этот критерий является главным и основным для отличия “музыкального переживания” от “внемusыкального” переживания музыки».

Музыкальное образование – это расширение музыкальных представлений, предопределяющее осознание музыки как оригинального вида искусства.

Огромный вклад в совершенствование процессов музыкального образования внёс Б.В. Асафьев. Асафьев предложил эвристический метод в

этом направлении на основе технологии *«наблюдения музыки»*. По мысли прославленного музыковеда, «из анализа... свойств (музыки. – *А.К.*) и из установки положений, помогающих уяснить её “содержание”, удалось прийти к выводу, что для правильного приближения к (пониманию. – *А.К.*) музыки... необходимо не столько обучение ей или изучение её как научной дисциплины, сколько *наблюдение* (разумно организованное) совершающихся в ней изменений и преобразований материала».

Наконец, *музыкальное обучение* – это подготовка для работы с музыкальным материалом (особенно важная в профессиональной среде).

Указанная работа требует проявления *музыкально-творческой воли*. Закономерности этого проявления обсуждает известный немецкий пианист и педагог К.А. Мартинсен. Мартинсен называет музыкально-творческую волю *звукотворческой волей* (*schöpferischer Klangwille*) и разъясняет, что её образуют шесть отдельных модусов: «Звуковысотная воля (*Tonwille*)»; «Звукотембровая воля (*Klangwille*)»; «Линиеволя (*Linienwille*)»; «Ритмоволя (*Rhythmuswille*)»; «Воля к форме (*Gestaltwille*)» и «Формирующая воля (*Gestaltungswille*)».

Таким образом, музыкальное воспитание, образование и обучение оказываются тремя последовательными стадиями (этапами) приобщения человека к музыке, но учитывая, что музыка – совершеннейшее воплощение мира (согласно предложенной мной модели «Новой синергетической философии музыки»), очевидно, что приобщение к музыке может рассматриваться в качестве модели приобщения к миру, а значит, универсальной формой педагогической деятельности. Этот педагогический потенциал музыки я попытался показать в своей статье «Музыкальное воспитание, образование и обучение в феноменологическом осмыслении», опубликованной в журнале «Философские науки» в 2019 году.

Т.А. Вы отметили феноменологическую направленность Вашей статьи, посвящённой музыкальной педагогике. А не могли бы Вы подробнее сказать о том, какую роль, на Ваш взгляд, играет феноменология в познании музыки? И сразу ещё один, как мне кажется,

связанный с этим вопрос: какое значение, по Вашему мнению, имеет субъективный опыт общения с музыкой педагога-музыканта для его педагогической деятельности?

А.К. Да, конечно, феноменологический подход чрезвычайно важен для постижения закономерностей музыки. Ведь что такое феноменология? Начну с термина. Термин *феномен* (греч. φαίνόμενον, от φαίνεσθαι – являться, быть видимым, также – казаться) в общем смысле означает явление, данное в чувственном созерцании. Этот термин лежит в основе понятия *феноменология*, которое означает учение о феноменах. Впервые его употребил немецкий философ Иоганн Генрих Ламберт в своей работе «Новый органон» (1764).

По Ламберту, феноменология – теория видимости (Theorie des Scheinens). Феноменология помогает «пробиться через видимость (ослепление видимостью. – *А.К.*) к истинному». Как пишет Ламберт, понятие *видимости*, и по слову, и по своему первоисточнику, касается *впечатлений*, «которые воспринимаемые вещи (Dinge) вызывают в органах чувств». Это понятие распространяется на все органы чувств И поскольку оно распространяется на все органы чувств, вполне закономерно, если этим понятием будет обозначено «впечатление... которое доставляет нам всякий орган чувств посредством восприятия им предметов, например, если бы мы хотели сказать... “тепло”... “звук” (и т.п. – *А.К.*)». То есть феноменология – путь к познанию глубинной сути явления.

В музыкознании таким путём оказывается погружение в *звуковые слои музыки*. Что это за звуковые слои?

О звуковых слоях музыки писали многие именитые исследователи: Карл Дальхауз и Николай Гартман – в Германии. Этой теме посвятил раздел в своей замечательной книге «Древо музыки» российско-американский учёный Генрих Орлов. Я предложил свой подход. В чём он заключается?

Прежде всего я отметил, что для большей корректности в разговоре о звуковых слоях музыки речь должна идти о *звуковых слоях отдельного музыкального произведения*. И таких слоёв я выделяю три:

первый – определяемый посредством ритма, метра, темпа, тембра, динамики;

второй – определяемый посредством интонации;

третий – распознаваемый с помощью лада (тональности), мелодии, гармонии.

Далее. Я полагаю, что перечисленные звуковые слои, в порядке их перечисления, – последовательные стадии выявления центра музыкального произведения. В соответствии с этим элементы, фиксирующие указанные слои: ритм, метр, темп, тембр, динамика, интонация, лад (тональность), мелодия и гармония, – последовательные элементы, выявляющие этот центр. В итоге, *именно гармония высвечивает центр музыкального произведения*. (Я считаю, что приведённая «картина» обнаруживается в любой музыке, поскольку наращивание: ритм – метр – темп – тембр – динамика – интонация – лад (тональность) – мелодия – гармония, в том или ином обозначении указанных элементов музыки, всегда предопределяло построение музыкальных произведений.)

Согласно моему представлению, этот центр есть *Дух, Духовная энергия*.

Таким образом, нельзя не согласиться с известным швейцарским дирижёром и феноменологом музыки Эрнестом Ансерме в том, что «музыка была найдена раньше звуков». И, кстати, Ансерме подчёркивает: «смысл музыки... проявляется в каждом (музыкальном. – *А.К.*) произведении».

Свои идеи о звуковых слоях музыкального произведения я развиваю в статье: «О тетрасфере музыкального языка», опубликованной в журнале «Вестник музыкальной науки» в 2021 году.

И о субъективном опыте общения с музыкой... Я – пианист, закончил Ленинградскую (теперь она называется Санкт-Петербургская) консерваторию. Давал концерты. Помню на одном из своих выступлений, а играл я тогда Баха, Бетховена, Мендельсона, играл в каком-то опьяняющем меня восторге: абсолютно свободно – пальцы как бы сами собой «носились» над клавиатурой (!), я, а скорее кто-то внутри меня, стал задавать вопросы: что происходит?

почему собрались люди? куда улетають звуки? и вообще: *что такое музыка?*.. Видите – живая феноменология звука...

Т.А. Скажите, профессор, вообще музыка только представляет реальность, или же и формирует её? Как музыка способствует выстраиванию человеческого бытия?

А.К. Уважаемый доктор Ачури, а что такое реальность? Есть представление об этом эмпирическое, есть мистическое...

Вы знаете, в средневековой Европе возник спор по поводу того, являются ли универсалии объективно существующими субстанциями или, напротив, абстракциями, формируемыми в процессе познания мира человеком. По сути, это был спор о том, что есть реальность. Нашлись те, кто утверждали, что общие понятия имеют реальное существование и предшествуют единичным вещам и предметам, они получили название – *реалисты* (Иоанн Скот Эриугена, Фома Аквинский). Были те, кто отрицали онтологическое значение универсалий, то есть утверждали, что общие понятия существуют не в действительности, а только в мышлении. Они стали именоваться *номиналистами* (Росцелин, Оккам). Были и те, которые, в этом споре занимали среднюю позицию, утверждая, что в единичных предметах существует нечто общее, выражаемое понятием. Они получили наименование *концептуалисты* (Пьер Абеляр, Дунс Скот).

Я долго думал, к какому из этих трёх лагерей себя отнести, и понял, что всё-таки я – реалист, в том самом средневековом смысле. Дело в том, что реалисты утверждали: общие понятия существуют в трёх видах: «до вещей» в божественном разуме, «в самих вещах» как их сущность или форма и «после вещей», то есть в человеческом разуме как результат абстракции и обобщения. Для меня – общие понятия живут в самих вещах – в отдельных музыкальных произведениях. Именно в этом смысле я и говорю об обретении человеком Бога в музыке.

Относительно выстраивания музыкой человеческого бытия, скажу так. Конечно, музыка выстраивает план человеческого бытия, более того, она постоянно совершенствует этот план, даже при прослушивании человеком

одного и того же музыкального творения. Это и есть движение человека к Богу в музыке. По мере своего развития человек обретает в музыке всё большее единение с Богом, которое постоянно поднимает его и выносит на новый уровень – план существования. Что это означает? А это означает *изменение временного параметра бытия человека*, движение человека сквозь время – в вечность.

Данный процесс получил отражение в комментариях теоретиков и практиков музыкального искусства XX века. Например, по словам музыковеда К. Дальхауза, посвятившего этой теме раздел «К временной структуре музыки» своей книги «Музыкальная теория XVIII – XIX веков», музыка существует «во времени», хотя время необратимо. «Необратимое время» не содержится в непосредственном музыкальном опыте. Это «постоянное», «гомогенное», «пустое», «квантовое» время, или «время мира», не осознаётся и не воспринимается при слушании; оно остаётся «внешним моментом музыки». Вместе с тем «настоящее» время – это «переживаемое» время, в котором прошлое и будущее синтезируются, а измеримое время, с различаемым прошлым и будущим, остаётся второстепенным». Подобный эффект отмечает и композитор Б.А. Циммерман. Он считает, что у музыки есть внешнее время, которое может меняться, – темп музыкального произведения, и внутреннее время, практически неизменное, – переживание человеком (слушателем) организационного становления музыкального произведения. Внутреннее время важнее. Как объясняет свою позицию Циммерман, «время в музыкальном произведении упорядочено двояким образом: с одной стороны, с помощью выбора определённой *действительной* меры времени (темпа. – *А.К.*)... с другой стороны, с помощью выбора определённой *внутренней* меры времени (переживания. – *А.К.*)... “Внутренняя”, как и “действительная”, меры определяются внутренним музыкальным сознанием времени, которое приобретает в этом смысле регулирующее значение».

Т.А. Уважаемый профессор, известны два мощных подхода к музыке, сложившиеся в Германии: Гегеля и Ницше. Как Вы относитесь к этим подходам и какой из них ближе Вашей модели?

А.К. Уважаемый доктор Ачури, чтобы разобраться с подходами Гегеля и Ницше к музыке нужно предварительно понять, в чём суть учений Гегеля и Ницше. Начну с учения Гегеля.

Как известно, работой Гегеля, наиболее полно выразившей философскую систему великого немецкого мыслителя, явилась книга «Феноменология духа» (1807). В ней Гегель делает предметом изучения духовное, оставляя материальное, бездуховное за пределами науки о явлениях духа.

В философии Гегеля дух развивается, проходя три ступени: субъективный, объективный и абсолютный.

Субъективный дух – это душа, сознание отдельного человека.

Объективный дух – это «дух общества в целом».

Абсолютный дух – это высшее проявление духа, вечно действительная истина.

Таким образом, субъективный дух предшествует объективному духу, а объективный дух, в свою очередь, предшествует абсолютному духу.

Любопытно, что Гегель ничего не писал о музыке. Мысли Гегеля о музыке изложены в его лекционных конспектах, которые, уже после смерти философа, были собраны и изданы его учеником, Генрихом Густавом Гото, под общим названием «Лекций по эстетике» (1835-1838).

Из этих материалов явствует, что музыка для Гегеля – романтическое искусство, связанное с выражением субъективного духа (души отдельного человека). Гегель отмечает: «Музыка есть дух, душа, непосредственно звучащая для самой себя и чувствующая себя удовлетворённой в этом слушании себя». Понятно, что в свете своей философской системы Гегель, скажем так, не очень превозносил музыку. Об этом, в частности, свидетельствует следующее высказывание мыслителя: «Музыкальный талант большей частью... проявляется в ранней молодости, когда голова ещё пуста

и душа мало пережила, иногда он может даже достигнуть значительной высоты раньше, чем художник приобрёл какой-нибудь духовный и жизненный опыт. По той же причине мы часто встречаем значительную виртуозность в музыкальной композиции и исполнении рядом с большой скудостью духовного содержания и характера».

Что касается Ницше, принято считать главным его произведением, в котором он изложил суть своего учения, – текст «Так говорил Заратустра» (1885). В этом сочинении Ницше представил основные свои идеи: «Бог умер», «Сверхчеловек», «Воля к власти», «Вечное возвращение» и другие. Идеал Ницше – сильная (точнее было бы сказать необузданная) личность, разрушающая принятые в обществе нормы поведения и морали.

Ницше много писал о музыке, что объяснимо: Ницше был композитором, пианистом, и, что самое интересное, вообще считал себя композитором. Работы Ницше о музыке хорошо известны, это, прежде всего, сочинения: «Рождение трагедии из духа музыки» (1872, 2-е изд. – 1886, с предисловием «Опыт самокритики» и подзаголовком «Эллинство и пессимизм») и «Казус Вагнер» (1888). Множество ярких суждений о музыке можно найти в книге Ницше «Воля к власти» (это – заметки Ницше, собранные и отредактированные его сестрой Элизабет Фёрстер-Ницше и Петером Гастом в 1888 году).

Музыка у Ницше – буйная стихия, выплёскивающая энергию самоуничтожения и самовозрождения жизни. Образ музыки у Ницше связан с образом древнегреческого бога Диониса – бога вина и веселья. По Ницше, современная ему немецкая музыка, которая, как он считал, имеет романтическое происхождение (примечательно, что, как и Гегель, Ницше акцентирует романтическое начало в музыке), должна стать *дионисийской*. Вот как он пишет об этом в «Опыте самокритики»: романтическая музыка должна быть преодолена дионисийской: «какова должна быть музыка, которая уже не была бы романтического происхождения, подобно немецкой, – но дионисийского?». Приведу и цитату Ницше о музыке из его работы «Воля к

власти»: «Мы снова смеем быть абсурдными, ребячливыми... – одним словом: “мы – музыканты”».

Итак, говоря о музыке, Гегель подчёркивает её духовный характер (на уровне субъективного духа), Ницше – чувственный, телесный. Вы спрашивали, чьи идеи о музыке – Гегеля или Ницше – ближе моей модели философии музыки. Отвечаю: Гегеля.

Т.А. Какой, на Ваш взгляд, является основная проблема для музыки в XXI веке, мы находимся в периоде расширения музыкального сознания или в кризисе музыкального потребительства?

А.К. На мой взгляд, у музыки нет проблем. Музыка была, есть и будет. Музыка существует вечно, даже до звуков (вспомним высказывание Э. Ансерме, которое я приводил). О «вечной музыке» писали Ферруччо Бузони, Морис Равель, Николай Метнер... Проблемы имеются не у музыки, проблемы – у человека, потерявшего музыку, утратившего с ней связь. Напомню, что в V-IV вв. до нашей эры в Древней Греции жил философ, его звали Диоген Синопский, который среди бела дня ходил с фонарём по людным местам со словами «ищу человека»? Не настало ли время и сегодня кому-то со слуховым аппаратом ходить по разным концертным площадкам со словами «ищу музыку»? А Вы знаете, мне кажется, *искать музыку, значит искать человека в музыке*, так что намерение Диогена было весьма и весьма провидческим...

Сегодня, как правило, в музыке нет человека, более того – он из неё намеренно изымается.

Всё это началось с творчества А. Шёнберга, затем необыкновенно усилилось в связи с организацией международных летних курсов новой музыки в Дармштадте (1946), на которых свои способы изъятия человека из музыки стали оттачивать многие композиторы: П. Булез, К. Штокхаузен, Б. Мадерна, Л. Ноно, Л. Берио, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, М. Кагель, В. Рим, М. Фелдман, Б. Фернихоу, Х. Лахенман, Б. Фуррер и другие.

В наши дни особой популярностью пользуется способ изъятия человека из музыки Х. Лахенмана. Что делает Лахенман? Приведу описание одного из его творений – Концерта для ударных *Air* («Воздух», возможны и другие

переводы названия), 1968-69, ред.: «По ходу пьесы солист использует невероятное количество инструментов от стеклянного японского гонга... до обычных литавр и прочих барабанов (включая струнный барабан, или «львиный рёв»...), а так же до... электрогитары и прочих инструментов. Оркестровые музыканты в разные моменты (используют. – А.К.)... игрушечных лягушат, на которых играют и духовики, и струнники в заключительных тактах сочинения. Кваканье игрушек в конце, возможно, создаёт ностальгическую атмосферу... Каким бы ни было настоящее назначение этих игрушек, они... замечательно контрастируют с прочими удивительными звуками последних разделов сочинения: медные инструменты бурлят водой, налитой в раструбы, электрические дверные звонки приводятся в действие парой специальных исполнителей и т.д.».

В современной России немало композиторов, перенимающих способ Лахенмана: А. Маноцков, О. Раева, А. Филоненко, Б. Филановский, С. Невский, Д. Курляндский и другие. Пожалуй, наиболее старательно придерживается инструкций Лахенмана Д. Курляндский.

Вот, например, что говорит Курляндский о своём сочинении *Vacuum pack* («Вакуумная упаковка»), 2015, написанном для голоса, тромбона, фортепиано, гlockenspiel, скрипки и электроники: «В какой-то момент я почувствовал, что мне недостаточно сочинять только сочетания звуков или даже сами звуки... На первой странице происходит вот что. Вокалистка наклоняется ухом к одному из четырех стоящих перед ней стаканов и прислушивается. Стаканы (издают. – А.К.) шум разной высоты (эффект морской раковины). Она (повторяет. – А.К.) услышанный тон и как будто опускает его в другой стакан – поёт в него. От выдоха стакан чуть запотевают – конденсат позже в пьесе становится самостоятельным материалом, с которым работают музыканты. “Положив” звук в стакан, певица снова прислушивается к другому стакану, подхватывает новый звук и переносит его дальше. При этом каждый стакан подзвучен и выведен на отдельную колонку...».

Подробно обо всём об этом я пишу в своей статье «Игра в музыку: доколе?», опубликованной в материалах международной научной конференции, проведённой в Российской академии музыки имени Гнесиных в 2020 году.

Что касается второй части Вашего вопроса, как можно охарактеризовать происходящее сегодня в музыкальном творчестве: расширение музыкального сознания или кризис музыкального потребительства. Думаю, что это две стороны одного процесса. И процесс этот я бы определил так: *распыление музыкального сознания*.

Об отсутствии концентрации внимания, и отсюда – торжестве массового (не требующего усилий для восприятия) искусства, писал ещё Вальтер Беньямин в своём эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Уже ближе к нашему времени о тотальном омассовлении искусства (и даже рэкрете, которым оно занимается) много писал Жан Бодрийяр. Особенно в этом смысле нашумевшим стал сборник статей и интервью философа «Заговор искусства» (1995).

Т.А. И последний вопрос, уважаемый профессор. Скажите, какими Вам видятся перспективы развития музыки в ближайшие десятилетия?

А.К. Вы знаете, этот вопрос я сформулировал для себя и попытался ответить на него ещё почти 30 лет назад в статье: «О направлениях развития музыки в XXI веке» (1998). И, похоже, то, к чему я пришёл в этой статье, к сожалению, остаётся актуальным и сегодня.

Я выделил семь направлений развития музыки в XXI веке (как и Вы определили для меня семь вопросов).

Первое из них и, как мне кажется, наиболее существенное – *появление новых технических средств для создания и исполнения музыкальных сочинений на основе дальнейшей разработки принципов электронного, в частности компьютерного, музыкального звучания*.

Действительно, текущий XXI век – век последовательного наращивания научно-технических возможностей, которое, безусловно, коснётся и технических средств музыкального искусства, в том числе, разумеется,

электронных. Как объяснял этот процесс К. Штокхаузен, использование техники усиливает экспансию человека в мире, «ведь с помощью очков, маленького магнитофона и тому подобных предметов человек может лучше видеть, лучше слышать – и он начинает смотреть на них, как на часть своего тела».

Второе направление развития музыки – *дальнейшее движение в области взаимодействия всевозможных разновидностей музыкального искусства.*

Убежденность в этом базируется на изучении современных музыкальных произведений, принадлежащих одновременно различным музыкальным жанрам, стилям и т.д., а также на высказываниях композиторов о наблюдаемом в настоящее время стремлении к объединению различных проявлений музыкального искусства. Например, Сергей Слонимский утверждал: «Сейчас идёт процесс сближения разных течений и музыкальных систем, когда стираются “предписанности” или “приписанности” композитора к тому или иному направлению». Или вот мнение Кшиштофа Пендерецкого: «Сегодня... шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая всё, что произошло за несколько последних десятилетий».

Третьим направлением эволюции музыки необходимо считать *последовательное расширение звукового диапазона музыкального искусства, иначе говоря, всё более активное омузыкаливание включаемых в ткань музыкальных сочинений звучаний живой и неживой природы.*

По образному выражению Евгения Назайкинского, «к старым вопросам типа “относятся ли к музыке магические заклинания или пение канарейки” добавляются всё новые и новые, например, – является ли музыкой родившееся во Франции в середине столетия *musique concrete*, а также так называемая “графическая”, “концептуальная” музыка и многие другие побеги, выросшие на стволе музыкальной истории в XX веке».

Четвёртым направлением эволюционного движения музыки является *всё большее её стремление к единству, взаимосвязи с другими искусствами.*

Как отмечает Моисей Каган, «значение расширения контактов музыки с другими искусствами объясняется тем, что синтетические художественные

структуры отвечают потребности *многосторонне-целостного моделирования человеческого бытия*».

Пятое направление развития музыки – *усложнение её языка*.

Одним из примеров такого усложнения можно считать укрупнение тонального плана музыкальных сочинений. Например, по замечанию Эдисона Денисова, «новая музыка расширилась, старая тональность входит в современную систему как один из простейших элементов». Не менее значимым оказывается и использование в музыке так называемой техники мутации. Согласно К. Штокхаузену, «теперь... в музыке впервые... музыкальная фигура порождает новую, связанную с ней генетически, но связь эта скрыта, не очевидна. А процесс изменений (музыкальной фигуры. – А.К.)... постоянен. Эта техника трансформации, техника мутации совершенно нова...».

Шестое направление развития музыки – *всё более активное включение в состав музыкальных произведений того, что традиционно является противоположным звучанию: тишины*.

Как известно, одним из первых, кто стал использовать тишину при создании музыкального произведения, был Дж. Кейдж. Для примера приведу его широкоизвестную фортепианную пьесу «4'33"», при исполнении которой пианист не извлекает из инструмента ни единого звука. Подобные сочинения создаёт и ученик Дж. Кейджа Дж. Брехт. Вот как, в частности, выглядит сочинение Брехта «Водяной джем». В этом произведении, напоминающем сюиту, большое количество самостоятельных пьес, записанных на отдельных листах картона. Некоторые из этих пьес имеют названия: «Квартет для струнных», «Флейта соло» и т.д. Однако исполнение их крайне своеобразно: так, например, в «Квартете для струнных» музыканты не играют, а едва встряхивают руками, во «Флейте соло» – разбирают и собирают флейту.

Наконец, седьмое направление эволюции музыки – *повышение роли личности композитора и исполнителя в музыкально-творческом процессе*.

Последнее направление особенно важно: *именно оно позволит вернуть человека в музыку*. Ведь что такое человек? – это не его тело, о котором так пекутся сегодня некоторые философы, эстетики, культурологи (пекутся вслед

за Ницше, я их называю ницшеброды, или ницшеи духом!), а его, человека, сознание, т.е. – *личность*. Вообще, *встреча в музыке человека с Богом есть ничто иное как многомерный межличностный процесс, в котором и Бог выступает как Личность – Личность Бога* (да, православный Бог обладает Личностью, это утверждают все русские философы и, прежде всего, Лев Карсавин). Вот как я описываю (выстраиваю) этот процесс в своей книге «Сумма музыки»: *изначально Личность Бога воздействует на личность композитора (способствуя возникновению у композитора идеи музыкального произведения), личность композитора – на личность исполнителя (обуславливая выбор исполнителем музыкального произведения для интерпретации) и, наконец, личность исполнителя – на личность слушателя (вовлекая слушателя в интерпретируемое музыкальное произведение)*. В результате такого многоступенчатого воздействия Личности Бога на личность слушателя происходит восхождение личности слушателя в последовательности: *личность слушателя – личность исполнителя – личность композитора – Личность Бога*.

Я полагаю, именно этот процесс и нужно иметь в виду, когда мы говорим о музыке как пути самореализации.

Т.А. Спасибо за интервью, уважаемый профессор Клюев.

А.К. А я благодарю Вас, уважаемый доктор Ачури.