МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

при поддержке

РОССИЙСКОГО ФОНДА ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Проект № 20-012-22033

«МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ. МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И ВЫЗОВЫ ИНФОРМАЦИОННОЙ ЭПОХИ»

Материалы Международной научной конференции
27–30 октября 2020 года

Москва
2020

А.С. Клюев

ИГРА В МУЗЫКУ: ДОКОЛЕ?

Аннотация

В статье предлагается авторское видение происходящего в современной музыкальной культуре. В оценке музыкальных явлений автор опирается на собственную концепцию музыки. Раскрывается смысл концепции. Показывается, что она базируется на принципах синергетики – отрасли научного знания, в рамках которой изучаются закономерности развития мира. Устанавливается, что музыка венчает развитие мира, воплощая человека, наиболее исполнившегося Духом. Разъясняется, что Дух, Духовность выражается в почитании традиции, памяти предков, в музыке – опоре на песенность (мелодию, гармонию).

Заявляется, что в наши дни ведется активная работа по изживанию Духовности в музыке. Эта работа обусловливается провозглашением композиторами разрыва с традицией, устоями творческой деятельности, что выражается в стремлении их не к подлинному творчеству, а к тому, что они называют провокацией. Провокация композиторов заключается в создании ими под видом музыкальных сочинений всевозможных арт-объектов, в которых используются разные звуки. Такая звуковая эквилибристика именуется в статье «игрой в музыку» (при этом игра понимается не в онтологическом смысле, по Йохану Хейзинге, а в аксиологическом, ценностном).

Подчеркивается враждебность по отношению к культуре, человеку рассматриваемого композиторского опыта, необходимость противостояния ему. Констатируется, что в наши дни имеются композиторы – и на Западе, и в нашей стране, своим творчеством противостоящие данному явлению. Утверждается, что сегодня именно они создают музыку – настоящую

музыку, которая, по завету Георга Фридриха Генделя, призвана «делать людей лучше».

Ключевые слова: музыка, игра, человек, Дух, звуковое творение, музыкальное сочинение, традиция, провокация, предназначение композиторов.

GAME OF MUSIC: HOW LONG?

Abstract

The article offers the author's vision of what is happening in modern musical culture. In assessing musical phenomena, the author relies on his own concept of music. The meaning of the concept is revealed. It is shown that it is based on the principles of synergetics – a branch of scientific knowledge, within which the laws of world development are studied. It is established that music crowns the development of the world, embodying the person most filled with the Spirit. It is explained that the Spirit, Spirituality is expressed in the veneration of tradition, the memory of ancestors, in music – the reliance on song (melody, harmony).

It is stated that nowadays there is an active work on the elimination of Spirituality in music. This work is conditioned by the composers proclamation of a break with tradition, the foundations of creative activity, which is expressed in their desire not for genuine creativity, but for what they call provocation. The provocation of composers is to create all sorts of art objects under the guise of musical compositions, in which different sounds are used. Such a sound balancing act is referred to in the article as “game of music” (in this case, the game is understood not in the ontological sense, according to Johan Huizinga, but in the axiological, value-based sense).

The author emphasizes the hostility towards the culture, the person of the composer's experience under consideration, and the need to confront him. It is stated that today there are composers, both in the West and in our country, who oppose this phenomenon with their creativity. It is claimed that today they create

music – real music, which, according to the testament of George Frideric Handel, is designed to “make people better”.

Keywords: music, game, man, Spirit, sound creation, musical composition, tradition, provocation, purpose of composers.

Прежде всего отметим, что речь в заявляемой статье идет об авторском понимании происходящего в современной музыкальной культуре. Разговор ведется автором с позиции его собственной концепции музыки. Представим эту концепцию.

В своем истолковании музыки мы исходим из осознания ее как явления мира. Что есть мир?

Мы определяем мир в соответствии с принципами активно утверждаемой в наши дни отрасли научного знания – *синергетики* (от греч. συν- – вместе и ἔργον – деятельность) как развитие (рост, приумножение) систем в направлении большей сложности, надежности, устойчивости.

Вместе с тем, по признанию родоначальника синергетики немецкого физика Германа Хакена, для названия предложенной им отрасли науки – «синергетика» – он взял слово «синергия» [14]. Причем, избрав понятие «синергия» для названия созданной им области познания, Хакен ни разу больше в своих работах к нему не возвращался, а между тем понятие это чрезвычайно емко.

Суть понятия «синергия» с особой глубиной выявляется в Православии, его средоточии – *исихазме* (от греч. ἡσυχία – покой, отрешенность), где оно означает единение энергий человека и энергий Бога – Божественных энергий. Как поясняет систематизатор и обосновать практики исихазма святитель Григорий Палама, в единении энергий человека и энергий Божественных участвуют энергии всего человека, телесно-душевно-духовного, то есть единение энергий человека и энергий Божественных есть возрастание энергий человека в последовательности: телесные – душевные – духовные [5].

Таким образом, синергетика изучает развитие систем, в основе которого лежит стремление человека исполниться Духом.

Возникает вопрос, как обозначенное выше представление приближает нас к постижению сущности музыки? Думается, ответ на этот вопрос проясняет предлагаемая нами модель системного развития мира.

Согласно нашей модели, системное развертывание мира осуществляется в виде наращивания систем по принципу: *природа – общество – культура – искусство – музыка.* То есть развитие мира венчает музыка, тем самым воплощая человека, наиболее исполнившегося Духом[1].

Поясним: Дух, Духовность, в конечном счете, выражается в почитании традиции, памяти предков – «Два чувства дивно близки нам…» (Пушкин). Память и есть Дух[2].

В музыке память, традиция в самом глубинном смысле воплощаются в песне (мелодии, гармонии) – «Певцы» (Тургенев).

Сегодня в музыке мы наблюдаем отход от традиций – песенности, живой интонации (прежде всего за счет использования электроники). Композиторы занимаются не творчеством (в исконном значении этого слова), а тем, что они называют провокацией: под видом музыкальных произведений создают некие арт-объекты, в которых используют разные звуки. Эти звуковые забавы мы называем «*игрой в музыку*» (игрой не в онтологическом

---

[1] Подробнее о нашей концепции см.: [7; 8; 9; 10].

[2] Об этом замечательно пишет А. Бергсон. По Бергсону, «с памятью мы… проникаем в Дух… Дух же, будучи памятью.., все более выступает как продолжение прошлого в настоящем, (ведущем в будущее. – *А.К.*). Дух заимствует у материи восприятия, которые его питают, и возвращает их ей, придав форму движения, – форму, в которой воплощена его свобода» [3, с. 274, 299, 316].

смысле, по Йохану Хейзинге [15], а в аксиологическом, ценностном). По сути, можно говорить, что налицо «заговор музыки»[3]. Когда это началось?

Полагаем, мощный импульс для своего рождения рассматриваемое явление получило от произведений композиторов послевоенного музыкального авангарда – Авангарда II. Огромную роль в возникновении этих творений сыграли Международные летние курсы новой музыки, организованные в Дармштадте в 1946 году. На курсах оттачивали принципы своей новой музыки 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 (показательно, что ряд выдающихся композиторов XX века, вероятно, по причине своей связи с почвой не участвовали в курсах: П. Хиндемит, К. Орф, Б. Бриттен, З. Кодай, И. Стравинский)[4].

---

[3] Такое определение – отсылка к названию сборника статей и интервью Ж. Бодрийяра «Заговор искусства». В этой нашумевшей работе Бодрийяр резко критикует современное искусство, указывая, что оно «занимается… апроприацией банальности, отбросов.., возводя все это в систему ценностей и идеологию». По мысли философа, тем самым искусство как бы говорит о себе: «“Я ноль! Я ничто!” – и в самом деле: ничто» [4, с. 242, 243].

[4] Несмотря на провозглашаемое представителями Авангарда II отсутствие у них связи с композиторами-авангардистами первой половины XX века – представителями Авангарда I, связь эта, безусловно, существовала. И дело не только в том, что представители Авангарда II всячески пропагандировали творения представителей Авангарда I, главное в другом: у тех и у других была общая установка на упразднение человека из музыки (Человек мертв!). На эту общую направленность деятельности представителей Авангарда I и Авангарда II отчетливо указывает Ю.Н. Холопов [16].

С Дармштадтскими курсами непростая картина. Они были организованы при поддержке военной администрации США в Германии (OMGUS). Это подробно описано многими зарубежными исследователями, в частности, такими как Т. Тэккер [22], А. Росс [21], Д. Моно [20]. Цель организаторов курсов заключалась в изменении сознания европейцев за счет внедрения соответствующей музыки. И что показательно: важной установкой организаторов была борьба со школой Курта Вайля, «в произведениях которого тон задавали *песни* (выд. нами. – *А.К.*)» [21, p. 380]. Отсюда – характер музыкальной деятельности, упрочиваемой сегодня.

В последние годы все более усугубляется ситуация с изъятием человека из музыки. И связано это с усилением процесса театрализации музыки, приведшего к образованию жанра инструментального театра, ярчайшим образом демонстрирующего «игру в музыку»[5]. Над тем, что являет собой типичное произведение, выполненное в этом жанре, приоткрывает завесу культовый американский (корейского происхождения) художник, представитель поп-арта Нам Джун Пайк: «Для (такого произведения. – *А.К.*) необходимы одно обычное фортепиано.., одно очень плохое, “препарированное” фортепиано и один мотороллер… Исполнители читают газету, “разговаривают со слушателями”.., сбрасывают фортепиано со сцены в зрительный зал… Помимо этого много игрушек, передающиеся по радио прогнозы погоды.., буги-вуги, вода, звуки магнитофонной ленты и т.д.» [19, s. 268].

В наши дни пик такого действа представлен творчеством немецкого композитора Х. Лахенмана. (Интересно, что фамилия этого композитора, Lachenmann, с немецкого переводится как «смеющийся человек»!)

---

[5] Свидетельством тому и названия статей об инструментальном театре: *Musik schlechthin als Theater* («Музыка хуже театра») [18], *Theatrale Aktion in und mit Musik* («Театральное действие в и с музыкой») [23] и т.п.

Практически все композиции Лахенмана – театральные события, зрелища. Вот одна из таких композиций – Концерт для ударных *Air* («Воздух», возможны и другие переводы названия), 1968–69, ред. 1994. Приведем его описание: «Первый звук, который мы слышим, – поскребывание кубинского гуиро по трубкам вибрафона, что производит динамичный и энергичный, богатый оттенками звуковой эффект. По ходу пьесы солист использует невероятное количество инструментов от стеклянного японского гонга… до обычных литавр и прочих барабанов (включая струнный барабан, или «львиный рев»…), а так же до… электрогитары и прочих инструментов. Оркестровые музыканты в разные моменты (используют. – *А.К.*)… игрушечных лягушат, на которых играют и духовые, и струнные в заключительных тактах сочинения. Кваканье игрушек в конце, возможно, создает 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. (Все эти звуковые эффекты. – *А.К.*) при точном исполнении (воспроизводят ритм. – *А.К.*) прекрасного медленного дыхания» [1].

Опыт Лахенмана подхватили молодые композиторы – западные и наши. Так, из западных композиторов – Ф. Ромителли, П. Биллоне, Ф. Бедросян, Ж. Ленц, М. Рихтер и многие другие (кстати, некоторые из них учились у Лахенмана). Наверное, правильно будет признать, что в наибольшей степени черты творчества Лахенмана обнаруживаются в сочинениях Биллоне.

Самое известное творение Биллоне – цикл пьес под названием *Mani* («Руки»). На сегодняшний день композитором создано девять пьес этого цикла. Приведем описание трех из них: «Mani. De Leonardis» (2004), «Mani. Mono» (2007) и «Мани. Matta» (2008): «В… пьесе цикла “Mani. De Leonardis”… Биллоне исследует ритмическую сущность различных

вибрирующих тел и соединяет параллельные звуковые плоскости через посредника – исполнителя… Он… использует четыре различных детали автомобильных подвесок: 1: от Ford Fiesta – 2: от Opel Astra – 3: от Audi A4v – 4: от автобуса. Если эти детали загрязнены или покрыты ржавчиной, очищение грязи и ржавчины и антикоррозийная обработка лишь улучшат их звук и резонанс, утверждает композитор...

В пьесе “Mani. Mono”… звук (ударных springdrum. – *А.К.*) образует призвуки и неожиданные резонансы.., предполагается использовать кулак для того, чтобы стучать по груди исполнителя.., в (некоторых. – *А.К.*) случаях нужно бить открытой ладонью…

В “Mani. Matta” (для различных ударных инструментов. – *А.К.*)… отдельные звуки должны воспроизводиться кончиками пальцев, в быстром движении, как игра с миниатюрным молотком. Композитор говорит, что самое важное – это представить “Mani. Matta” как хореографическое действо с равным вниманием к движениям и физическим связям с самим музыкальным текстом» [11].

И в нашей стране немало композиторов, являющихся поклонниками творчества Лахенмана: А. Маноцков, О. Раева, А. Филоненко, Б. Филановский, С. Невский, Д. Курляндский и др. Из числа этих композиторов особенно следуют наставлениям экстравагантного немецкого мастера представители группы CoMa («Сопротивление Материала»): Филановский, Невский, Курляндский. Симптоматично декларируемое предназначение группы. Вот выдержка из ее Манифеста: «Музыка – самая мощная машина памяти среди всех, созданных культурой… Любая машина памяти, даже самая авангардная, работает на топливе воспоминаний. Поэтому CoMa против хранения традиции. CoMa будет жечь традицию в звуковых топках новых машин памяти» [13].

Пожалуй, наиболее старательно из участников группы придерживается инструкций Лахенмана Д. Курляндский (Курляндский всячески противится

тому, что бы его сравнивали с Лахенманом, однако в одном из интервью признается: «Я похож на Лахенмана» [2, с. 172]).

У Курляндского все его сочинения (и крупной, и камерной формы) – это типичные образцы инструментального театра. Вот, например, что говорит композитор о своем сочинении *Vacuum pack* («Вакуумная упаковка»), 2015, написанном для голоса, тромбона, фортепиано, глокеншпиля, 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 – поет в него. От выдоха стакан чуть запотевает – 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…

На второй странице певица “кладет” в стаканы короткие звуковые события, или последовательности событий.., во время этого материала четыре других музыканта сидят в холодильниках со стеклянными дверьми. Эти двери – их инструменты. Они дышат на стекло, водят по стеклу пальцами (пишут свои имена) и разными предметами. Холодильники тоже подзвучены изнутри. Постепенно их материал накапливается в большой шумовой волне, которая накрывает материал певицы. Тогда певица разбивает стакан. Музыканты открывают двери холодильников, и от этого микрофоны “заводятся”…» [12].

Не вызывает сомнения то, что творчество современных «игроков в музыку» – откровенная борьба с культурой, человеком. Этому нужно противостоять. И этому противостоят многие современные композиторы – и на Западе, и в России. Например, на Западе: Х. Абрахамсен (Дания), Р.

Стравер (Нидерланды), Н. Бакри (Франция), Ж.-Л. Дарбелле (Швейцария), К. Пантелидис (Греция), в России: Н. Широков (Пермь), И. Сальникова (Новосибирск), В. Пономарев (Иркутск), Д. Стефанович, А. Следин, М. Журавлев (Санкт-Петербург), Г. Гладков, М. Воинова, А. Микита, А. Агажанов, В. Довгань (Москва). В России в указанном плане особенно обращает на себя внимание деятельность композиторов, входящих в группу МОСТ (Музыкальное Объединение «Современная Традиция»), руководитель – А. Микита. Вот выдержка из ее Манифеста:

«1. Мы пытаемся построить мост... между русскими классиками и современными композиторами.

2. Новизна и тем более “модность” композиторской техники, эпатажность способов исполнения современной музыки не являются для нас критерием.

3. Такие составляющие музыки, как мелодия и гармония, не утратили своего значения как важнейшие средства музыкальной выразительности.

4. Музыка, к которой применимы понятия “красота”, “выразительность”, “человечность” никогда не прекращала создаваться, только современное общество об этом мало информировано, хотя оно в этой музыке, безусловно, нуждается» [17].

Очевидно, что в наши дни именно композиторы, твердо стоящие на фундаменте традиции, а значит, преданно служащие культуре, человеку, создают достойную музыку – ту, которая, по завету Георга Фридриха Генделя, призвана «делать людей лучше» [6, с. 457].

ЛИТЕРАТУРА

1. Албертсон Д. В поисках прекрасного. Портрет композитора Хельмута Лахенмана [Электронный ресурс]. URL: https://musicnews.kz/v-poiskax-prekrasnogo-portret-kompozitora-xelmuta-laxenmana/ (дата обращения: 17.08.2020).

2. Амрахова А.А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. 302 с.
3. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. / Пер. с фр. И.И. Блауберг. Т. 1. М.: «Московский Клуб», 1992. С. 157–316.
4. Бодрийяр Ж. Заговор искусства // Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / Пер. с фр. А.В. Качалова. М.: РИПОЛ КЛАССИК / Панглосс, 2019. С. 237–328.
5. Григорий Палама, святитель. Триады в защиту священно-безмолвствующих / Пер. с греч. 4-е изд., испр. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2018. 438 с.
6. Кириллина Л.В. Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. 478 с.
7. Клюев А.С. Музыка: путь к Абсолюту. СПб.: Алетейя, 2015. 92 с.
8. Клюев А.С. Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: ИД Петрополис, 2010. 125 с.
9. Клюев А.С. Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с.
10. Клюев А.С. Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010. 227 с.
11. Лаврова С.В. Тело – инструмент – звук. Метафизика звука в цикле «Mani» Пьерлуиджи Биллоне // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 1. С. 37–45.
12. Мунипов А.Ю. Фермата (разговоры с композиторами). М.: Новое издательство, 2019. 446 с.
13. Наук Г. Музыка как кинетическая скульптура. «Катастрофический конструктивизм» российского композитора Дмитрия Курляндского [Электронный ресурс]. URL: https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/muzyka-kak-kinietichieskaia-skulptura (дата обращения: 18.08.2020).
14. Хакен Г., Плат П., Эбелинг В., Романовский Ю.М. Общие принципы самоорганизации в природе и в обществе: об истории синергетики. М.: [б. и.]; Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2018. 419 с.

15. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Пер. с нидер. Д.В. Сильвестрова, коммент. Д.Э. Харитоновича. СПб. [и др.]: Азбука [и др.], 2018. 396 с.
16. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. URL: http://www.kholopov.ru/prdgm.html (дата обращения: 12.08.2020).
17. Чернов А.Е. Новое объединение современных композиторов МОСТ. Прямой эфир на Народном радио [Электронный ресурс]. URL: http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=12979 (дата обращения: 14.08.2020).
18. Brüstle C. Musik schlechthin als Theater // Experimentelles Musik und Tanztheater. Laaber: Laaber-Verlag, 2004. S. 148–151.
19. Decroupet P. [VIII.] Aleatorik und Indetermination – Die Ferienkurse als Forum der europäischen Cage-Rezeption. In: Im Zenit der Moderne: Die Intern. Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946–1966: Geschichte und Dokumentation. In 4 Bd. Bd. 2. Freiburg im Breisgau: Rombach-Verlag, 1997. S. 189–275.
20. Monod D. Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945–1953. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005. 325 p.
21. Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. 624 p.
22. Thacker T. Music after Hitler, 1945–1955. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007. 280 p.
23. Zuber B. Theatrale Aktion in und mit Musik // Musiktheater als Herausforderung. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 190–209.