



МУЗЫКА КАК ПУТЬ САМОРЕАЛИЗАЦИИ

Александр Клюев

Тайрон Ачури

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

Национальный открытый и дистанционный университет Колумбии

Статья написана в жанре диалога, в основу которого положено интервью, взятое колумбийским философом и психологом Т. Ачури у российского философа, музыканта, музыковеда и музыкотерапевта А.С. Клюева. Обсуждаются ключевые положения философии музыки А.С. Клюева – его понимание сути музыки, связи музыкально-педагогического воздействия на человека с задачами педагогической работы в целом, возможностей феноменологии музыки в обеспечении прорыва человека к смыслу музыки, степени участия музыки в формировании человеческого бытия. Сопоставляются модели философии музыки Г. Гегеля и Ф. Ницше, анализируется вклад немецких философов в актуальное понимание музыки и музыкального творчества. На фоне обоснования важности идеи «вечной» музыки, которая родилась раньше звуков, характеризуется современное состояние музыкальной культуры как в России, так и в мире в целом. Показывается, что сегодня, как правило, в музыке нет человека, более того – он из нее намеренно изгоняется. Эта негативная тенденция была заметна уже в творчестве А. Шенберга, затем она усилилась в связи с организацией международных летних курсов новой музыки в Дармштадте (1946). В наши дни особой популярностью пользуется способ изъятия человека из музыки, предложенный Х. Лахенманом, прием, которому следуют некоторые российские композиторы (А. Маноцков, О. Раева, А. Филоненко, Б. Филановский, С. Невский, Д. Курляндский). Делается вывод, что музыку следует понимать как путь самореализации, т.е. как многомерный межличностный процесс, предполагающий встречу человека с Богом.

Ключевые слова: философия музыки, музыкальное творчество, современная культура.

This article is written in the form of a dialogue based on an interview conducted by Colombian philosopher and psychologist Tayron Achury with Russian philosopher, musician, musicologist, and music therapist Aleksandr S. Klujev. Key tenets of A.S. Klujev's philosophy of music are discussed, including his understanding of the essence of music, the connection between musical pedagogical influence on the individual and the goals of pedagogical work in general, the potential of the phenomenology of music in facilitating human advancement toward the meaning of music, and the extent to which music contributes to the formation of human existence. The models of Hegel and Nietzsche's philosophy of music are compared, and the contribution of German philosophers to the current understanding of music and musical creativity is analyzed. The importance of the idea of "eternal" music, born before sounds, is substantiated, and the current state of musical culture both in Russia and globally is characterized. It is demonstrated that today, as a rule, the human element is absent from music; indeed, it is deliberately excluded. This negative tendency was already noticeable in the work of A. Schoenberg, and it later intensified with the organization of the International Summer Courses for New Music in Darmstadt (1946). Today, H. Lachenmann's method of removing the human element from music is particularly popular, this technique is also followed by several Russian composers (A. Manotskov, O. Raeva, A. Filonenko, B. Filanovsky, S. Nevsky, D. Kurlyandsky). It is concluded that music should be considered a path to self-realization, that is a multidimensional interpersonal process, presupposing an encounter between man and God.

Keywords: philosophy of music, musical creativity, contemporary culture.

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 чем суть Вашей модели философии музыки?



Тайрон Ачури

Александр Ключев (А.К.). Уважаемый доктор Ачури, свою модель я рассматриваю в целом как итог развития русской философии музыки. Русская философия музыки зародилась приблизительно в XV в. и постоянно развивалась. В чем 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 трех книгах: «10 статей по русской философии музыки» [11], «Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles» [30] и «Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов» [16].

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 части она строится на демонстрации особенности претворения этого синтеза в музыке. Поясню сказанное.

Возникшая в 70-е гг. XX в. 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, надежной) к более организованной (упорядоченной, устойчивой и т.д.).

В исихазме утверждается единение энергий телесно-душевно-духовного человека и энергий Бога, которое предстает 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 обуславливает развитие мира, согласно принципу самоорганизации систем. Сама же самоорганизация систем, по моему мнению, представлена последовательностью *природа – общество – культура – искусство – музыка*. То есть музыка, в моем понимании, – это высшее развитие мира, обусловленное развитием человека, и одновременно воплощение единения человека с Богом в миру.



Александр Сергеевич Клюев

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

Модель философии музыки детально представлена в моей монографии «Сумма музыки» [17], 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 еще: как музыкально-педагогический процесс может влиять на педагогический процесс?

А.К. Давайте сначала определим, что такое педагогический процесс. На мой взгляд, педагогический процесс есть процесс приобщения человека к миру. И это приобщение осуществляется в трех последовательных акциях: *сенсорный контакт, познание и практическое освоение*, вытекающих из последовательного проявления трех составляющих сознания человека: чувства, разума и воли. Но вот что интересно: указанные ак-

ции отчетливейшим 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 “внемusикального” переживания музыки» [25, с. 6].

Музыкальное образование – это расширение музыкальных представлений, предопределяющее осознание музыки как оригинального вида искусства. Огромный вклад в совершенствование процессов музыкального образования внес Б.В. Асафьев. Он 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 ее “содержание”, удалось прийти к выводу, что для правильного приближения к [пониманию. – А.К.] музыки... необходимо не столько обучение ей или изучение ее как научной дисциплины, сколько *наблюдение* (разумно организованное) совершающихся в ней изменений и преобразований материала» [4, с. 61–62].

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. Он называет музыкально-творческую волю звукотворческой волей (*schöpferischer Klangwille*) и разъясняет, что ее образуют шесть отдельных модусов: звуковысотная воля (*Tonwille*), звукотембровая воля (*Klangwille*), линейволя (*Linienwille*), ритмоволя (*Rhythmuswille*), воля к форме (*Gestaltwille*) и формирующая воля (*Gestaltungswille*) [19, с. 29–38].

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), то очевидно, что приобщение к музыке может рассматриваться в качестве модели приобщения к миру, а значит, универсальной формы педагогической деятельности. Этот педагогический потенциал музыки я попытался показать в своей статье «Музыкальное воспитание, образование и обучение в феноменологическом осмыслении» [13].

Т.А. Вы отметили феноменологическую направленность Вашей статьи, посвященной музыкальной педагогике. А не могли бы Вы подробнее сказать о том, какую роль, на Ваш взгляд, играет феноменология в познании музыки? И сразу еще 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. φαινόμενον, 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 работе «Новый органон» (1764).

По Ламберту, феноменология – теория видимости (Theorie des Scheinens). Феноменология помогает «пробиться через видимость [ослепление видимостью. – А.К.] к истинному» [18, с. 105]. Как пишет Ламберт, понятие видимости и по слову, и по своему первоисточнику касается впечатлений, «которые воспринимаемые вещи (Dinge) вызывают в органах чувств» [18, с. 107]. Это понятие распространяется на все органы чувств, и поэтому вполне закономерно, что оно обозначает «впечатление... которое доставляет нам всякий орган чувств посредством восприятия им предметов, например, если бы мы хотели сказать... “тепло”... “звук” [и т.п. – А.К.]» [18, с. 107]. То есть феноменология – путь к познанию глубинной сути явления.

В музыкознании таким путем 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 ученый Генрих Орлов. Я предложил свой подход. В чем 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 слоев 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 приведенная «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 предопределяет построение музыкальных произведений.

Согласно моему представлению, этот центр есть *Дух, Духовная энергия*. Таким образом, нельзя не согласиться с известным швейцарским ди-

рижером и феноменологом музыки Эрнестом Ансерме в том, что «музыка была найдена раньше звуков» [2, с. 69]. И, кстати, Ансерме подчеркивает: «... смысл музыки... проявляется в каждом [музыкальном. – А.К.] произведении» [3, с. 117]. Свои идеи о звуковых слоях музыкального произведения я развиваю в статье «О тетрасфере музыкального языка» [15].

И о субъективном опыте общения с музыкой... Я пианист, закончил Ленинградскую (теперь она называется Санкт-Петербургской) 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 улетают звуки? и вообще: *что такое музыка?*.. Видите – живая феноменология звука...

Т.А. Скажите, профессор, вообще музыка только представляет реальность или же и формирует ее? 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 утверждал, что общие понятия имеют реальное существование и предшествуют единичным вещам и предметам, они получили название «реалисты» (Иоанн Скот Эриугена, Фома Аквинский). Были те, кто отрицал онтологическое значение универсалий, то есть утверждал, что общие понятия существуют не в действительности, а только в мышлении. Они стали именоваться «номиналистами» (Иоанн Росцелин, Уильям 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 трех лагерей себя отнести, и понял, что все-таки я реалист, в том самом средневековом смысле. Дело в том, что реалисты утверждали, что общие понятия существуют в трех 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 все 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 осознается и не воспринимается при слушании, оно остается «внешним моментом музыки». Вместе с тем, «настоящее» время – это «переживаемое» время, в котором прошлое и будущее синтезируются, а измеряемое время, с различаемым прошлым и будущим, остается второстепенным [8, с. 143].

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 определенной *действительной* меры времени [темпа. – А.К.]... с другой стороны, с помощью выбора определенной *внутренней* меры времени [переживания. – А.К.]... “Внутренняя”, как и “действительная” меры определяются внутренним музыкальным сознанием времени, которое приобретает в этом смысле регулирующее значение» [26, с. 95–96].

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

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

Как известно, работой Гегеля, наиболее полно выразившей его философскую систему, 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 дух (это душа, сознание отдельного человека), объективный дух (это «дух общества в целом») и абсолютный дух (это высшее проявление духа, вечно действительная истина). Таким образом, субъективный дух предшествует объективному, а последний, 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 «Лекции по эстетике» (1835–1838). Из этих материалов следует, что музыка для Гегеля – романтическое искусство, свя-

занное с выражением субъективного духа (души отдельного человека). Он отмечает: «Музыка есть дух, душа, непосредственно звучащая для самой себя и чувствующая себя удовлетворенной в этом слушании себя» [7, т. 3, с. 323]. Понятно, что в свете своей философской системы Гегель, скажем так, не очень превозносил музыку. Об этом, в частности, свидетельствует следующее его высказывание: «Музыкальный талант большей частью... проявляется в ранней молодости, когда голова еще пуста и душа мало пережила, иногда он может даже достигнуть значительной высоты раньше, чем художник приобрел 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» [7, т. 1, с. 34].

Что касается Ницше, то главным его произведением, в котором он изложил суть своего учения, принято считать «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: он был композитором, пианистом и, что самое интересное, вообще считал себя музыкантом. Работы Ницше о музыке хорошо известны, это прежде всего «Рождение трагедии из духа музыки» (1872, 2-е изд. – 1886, с предисловием «Опыт самокритики» и подзаголовком «Эллинизм и пессимизм») и «Казус Вагнер» (1888). Множество ярких суждений о музыке можно найти и в «Воле к власти» (это заметки Ницше, собранные и отредактированные его сестрой Элизабет Ферстер-Ницше и Петером Гастом в 1888 г.).

Музыка у Ницше – буйная стихия, выплескивающая 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*. Так, он пишет в «Опыте самокритики», что романтическая музыка должна быть преодолена дионисийской: «...какова должна быть музыка, которая уже не была бы романтического происхождения, подобно немецкой, – но дионисийского?» [24, с. 42]. Приведу и цитату Ницше о музыке из его работы «Воля к власти»: «Мы снова смеем быть абсурдными, ребячливыми... – одним словом: “мы – музыканты”» [23, с. 153].

Итак, говоря о музыке, Гегель подчеркивает ее 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 процессе расширения музыкального сознания или налицо кризис 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, а у человека, потерявшего музыку, утратившего с ней связь. Напомню, что в V–IV вв. до н.э. в Древней Греции жил философ, его звали Диоген Синопский, который среди бела дня ходил с фонарем по людным местам и говорил: «Ищу человека». Не пора ли и сегодня кому-то со слуховым аппаратом ходить по разным концертным площадкам, говоря: «Ищу музыку»? А Вы знаете, мне кажется, что *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 нее намеренно изымается. Все это началось с творчества А. Шенберга, 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 такие композиторы, как П. Булез, К. Штокхаузен, Б. Мадерна, Л. Ноно, Л. Берио, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, М. Кагель, В. Рим, М. Фельдман, Б. Фернихоу, Х. Лахенман и Б. Фуррер.

В наши дни особой популярностью пользуется способ изъятия человека из музыки, предложенный Х. Лахенманом. Что делает Лахенман? Приведу описание одного из его творений – концерта для ударных «Air» («Воздух», возможны и другие переводы названия, 1968–1969): «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 также 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. Квakanье 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.» [1].

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

Вот, например, что говорит Курляндский о своем сочинении «Vacuum pack» («Вакуумная упаковка», 2015), написанном для голоса, тромбона, фортепиано, гlockеншпиля, 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). Стаканы [повторяет. – А.К.] слышимый тон и как будто опускает его в другой стакан – поет в него. От выдоха стакан чуть запотеет – конденсат позже в пьесе становится самостоятельным материа-

лом, 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» [22, с. 240]. Подробно обо всем об этом я пишу в своей статье «Игра в музыку: доколе?» [12].

Что касается второй части Вашего вопроса – о том, как можно охарактеризовать происходящее сегодня в музыкальном творчестве: расширением музыкального сознания или кризисом музыкального потребительства, то, думаю, что это две стороны одного и того же процесса. И процесс этот я бы определил так: *распыление музыкального сознания*.

Об отсутствии концентрации внимания и его следствии – торжестве массового (не требующего усилий для восприятия) искусства писал еще Вальтер Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [5]. Уже ближе к нашему времени о тотальном омассовлении искусства (и даже рэкете, которым оно занимается) много писал Жан Бодрийяр. Особенно в этом смысле напумевшим стал сборник статей и интервью философа «Заговор искусства» [6].

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 еще почти 30 лет назад в статье «О направлениях развития музыки в XXI веке» [14]. И, похоже, то, к чему я пришел в этой статье, к сожалению, остается 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, наш XXI век – это век последовательного наращивания научно-технических возможностей, которое, безусловно, коснется 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» [29, с. 53].

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, С. Слонимский утверждал: «Сейчас идет процесс сближения разных течений и музыкальных систем, когда стираются “предписанности” или “приписанности” композитора к тому или иному направлению» [27, с. 42]. Или вот мнение К. Пендерецкого: «Сегодня... шанс выжить имеет музыка, напи-

санная в естественной манере, синтезирующая все, что произошло за несколько последних десятилетий» [20, с. 20].

Третьим направлением эволюции музыки необходимо считать последовательное расширение звукового диапазона музыкального искусства, иначе говоря, все более активное омузыкаливание включаемых в ткань музыкальных сочинений звучаний живой и неживой природы. По образному выражению Е. Назайкинского, «к старым вопросам типа “относятся ли к музыке магические заклинания или пение канарейки” добавляются все 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 побег, выросшие на стволе музыкальной истории в XX веке» [21, с. 48].

Четвертым направлением эволюционного движения музыки является все большее ее стремление к единству, взаимосвязи с другими искусствами. Как отмечает М.С. Каган, «значение расширения контактов музыки с другими искусствами объясняется тем, что синтетические художественные структуры отвечают потребности *многосторонне-целостного моделирования человеческого бытия*» [10, с. 371].

Пятое направление развития музыки – усложнение ее языка. Одним из примеров такого усложнения можно считать укрупнение тонального плана музыкальных сочинений. Например, по замечанию Э. Денисова, «новая музыка расширилась, старая тональность входит в современную систему как один из простейших элементов» [9, с. 17]. 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» [28, с. 62].

Шестое направление развития музыки – все 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 создает 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 встраивают руками, во «Флейте соло» – разбирают и собирают флейту.

Наконец, седьмое направление эволюции музыки – повышение роли личности композитора и исполнителя в музыкально-творческом процессе. Это направление особенно важно: именно оно позволяет вернуть человека в музыку. Ведь что такое человек? – Это не его тело, о котором так пекутся сегодня некоторые философы, эстетики, культурологи, а его сознание, т.е.

личность. Вообще, встреча в музыке человека с Богом есть ни что иное, как многомерный межличностный процесс, в котором и Бог выступает как личность (что Бог – это личность, утверждают православные русские философы, прежде всего Л.П. 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), затем личность композитора воздействует на личность исполнителя (обуславливая его выбор музыкального произведения для интерпретации) и, наконец, личность исполнителя воздействует на личность слушателя (вовлекая его 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 [17, с. 211]. Я полагаю, что именно этот процесс и нужно иметь в виду, когда мы размышляем о музыке как пути самореализации.

Т.А. Спасибо за беседу, уважаемый профессор Ключев.

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

Литература

1. *Албертсон Д.* В поисках прекрасного. Портрет композитора Хельмута Лахенмана // Новая музыкальная газета. 03.02.2014. URL: <https://musicnews.kz/v-poiskah-prekrasnogo-portret-kompozitora-xelmuta-laxenmana>.
2. *Ансерме Э.* Беседы о музыке. Л.: Музыка, 1976.
3. *Ансерме Э.* Статьи о музыке и воспоминания. М.: Советский композитор, 1986.
4. *Асафьев Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л.: Музыка, 1973.
5. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.
6. *Бодрийяр Ж.* Заговор искусства // Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 237–328.
7. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4 т. М.: Искусство, 1968–1973.
8. *Дальхауз К.* К временной структуре музыки // Филиппов С.М. Феноменология и герменевтика искусства (музыка – сознание – время). Пермь: ПРИПИТ, 2003. С. 139–153.
9. *Денисов Э.* Не люблю формальное искусство... // Советская музыка. 1989. № 12 (613). С. 12–20.
10. *Каган М.С.* Музыка в мире искусств // Каган М.С. Избранные труды. В 7 т. Т. 5. Кн. 1: Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. СПб.: Петрополис, 2008. С. 191–390.
11. *Ключев А.С.* 10 статей по русской философии музыки: Сборник статей (Материалы к курсу «История русской философии»). СПб.: РХГА, 2023.
12. *Ключев А.С.* Игра в музыку: доколе? // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. Материалы международной научной конференции (27–30 октября 2020 года). М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 51–60.

13. Клюев А.С. Музыкальное воспитание, образование и обучение в феноменологическом осмыслении // *Философские науки*. 2019. № 11 (62). С. 46–55.
14. Клюев А.С. О путях развития музыки в XXI веке // *Культура на пороге III тысячелетия: Материалы V международного семинара (1–2 июля 1998 года)*. СПб.: СПбГУКиИ, 1999. С. 138–147.
15. Клюев А.С. О тетрасфере музыкального языка // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9. № 1. С. 129–135.
16. Клюев А.С. *Русская философия музыки: Статьи 2010–2020-х годов*. М.: Прогресс-Традиция, 2024.
17. Клюев А.С. *Сумма музыки*. М.: Прогресс-Традиция, 2021.
18. Ламберт И.Г. *Феноменология, или Учение о видимости* // *Историко-философский ежегодник – 2006*. М.: Наука, 2006. С. 105–113.
19. Мартинсен К.А. *Индивидуальная фортепианная техника. На основе звукотворческой воли*. М.: Музыка, 1966.
20. *Музыка XX века в контексте культуры: Учебное пособие для гуманитарных вузов* / Ред. Р.Н. Слонимская. СПб.: СПбГАК, 1995.
21. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? // *Советская музыка*. 1989. № 8 (609). С. 71–77.
22. Мунипов А.Ю. *Фермата. Разговоры с композиторами*. М.: Individuum, 2024.
23. Ницше Ф. *Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей*. М.: Культурная революция, 2005.
24. Ницше Ф. *Рождение трагедии из духа музыки*. СПб.: Азбука, 2014.
25. Теплов Б.М. *Психология музыкальных способностей*. М.: Наука-М, 2003.
26. Циммерман Б.А. *Интервал и время* // *Композиторы о современной композиции: Хрестоматия* / Ред.-сост.: Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 92–96.
27. Цукер А.М. *И рок, и симфония...* М.: Композитор, 1993.
28. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет (интервьюер С. Савенко) // *Советская музыка*. 1990. № 10 (623). С. 58–65.
29. Штокхаузен К. Я с удовольствием приехал бы вновь в Москву: Интервью с С. Савенко // *Музыкальная академия*. 1993. № 3. С. 51–55.
30. Klujev A. *Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles*. Ostrava: Tuculart Edition & European Institute for Innovation Development, 2023.

Klujev, Aleksandr S., & Achury, Tayron. *Music as a path to self-realization*

References

1. Albertson, D. (2014), In search of the beautiful. Portrait of the composer Helmut Lachenmann, *Novaya Muzykalnaya Gazeta*, 03.02, URL: <https://musicnews.kz/v-poiskax-prekrasnogo-portret-kompozitora-xelmuta-laxenmana> (in Russian).
2. Ansermet, E. (1976), *Besedy o muzyke* [Conversations about Music], Muzyka, Leningrad (in Russian).
3. Ansermet, E. (1986), *Statyi o muzyke i vospominaniya* [Articles on Music and Memories], Sovetskiy kompozitor, Moscow (in Russian).
4. Asafyev, B.V. (1973), *Izbrannyye statyi o muzykalnom prosveshchenii i obrazovanii* [Selected Articles on Musical Education], Muzyka, Leningrad (in Russian).

5. Benjamin, W. (1996), *Proizvedeniye iskusstva v epokhu yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti: Izbrannyye esse* [The Work of Art in the Age of Its Technical Reproduction: Selected Essays], Medium, Moscow (in Russian).
6. Baudrillard, J. (2019), The conspiracy of art, in: Baudrillard, J., *Sovershennoye prestupleniye. Zagovor iskusstva* [The Perfect Crime. The Conspiracy of Art], RIPOL klassik, Moscow, pp. 237–328 (in Russian).
7. Hegel, G.W.F. (1968–1973), *Estetika* [Aesthetics], in 4 vols., Iskusstvo, Moscow (in Russian).
8. Dahlhaus, K. (2003), On the temporal structure of music, in: Filippov, S.M., *Fenomenologiya i germeneytika iskusstva (muzyka – soznaniye – vremya)* [Phenomenology and Hermeneutics of Art (Music – Consciousness – Time)], PRIPIT, Perm, pp. 139–153 (in Russian).
9. Denisov, E. (1989), I don't like formal art..., *Sovetskaya muzika*, no. 12 (613), pp. 12–20 (in Russian).
10. Kagan, M.S. (2008), Music in the world of arts, in: Kagan, M.S., *Izbrannyye trudy* [Selected Works], in 7 vols., vol. 5, book 1: Problems of Theoretical Art Criticism and Esthetics, Petropolis, St. Petersburg, pp. 191–390 (in Russian).
11. Klujev, A.S. (2023), *10 statey po russkoy filosofii muzyki: Sbornik statey (Materialy k kursu "Istoriya russkoy filosofii")* [10 Articles on Russian Philosophy of Music: Collection of Articles (Materials for the course "History of Russian Philosophy")], RChHA, St. Petersburg (in Russian).
12. Klujev, A.S. (2020), Game of music: how long?, in: *Muzykalnaya nauka v kontekste kultury. Muzykovedeniye i vyzovy informatsionnoy epokhi. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (27–30 oktyabrya 2020 goda)* [Music Science in the Context of Culture. Musicology and the Challenges of the Information Age. Proceedings of the International Scientific Conference (October 27–30, 2020)], Gnessim Russian Academy of Music, Moscow, pp. 51–60 (in Russian).
13. Klujev, A.S. (2019), Musical upbringing, education and training in phenomenological understanding, *Filosofskiye nauki*, no. 11 (62), pp. 46–55 (in Russian).
14. Klujev, A.S. (1999), On the paths of music development in the 21st century, in: *Kultura na poroge III tysyacheletiya: Materialy V mezhdunarodnogo seminara (1–2 iyulya 1998 goda)* [Culture on the Threshold of the 3rd Millennium: Proceedings of the 5th International Seminar (July 1–2, 1998)], St. Petersburg State University of Culture and Arts, St. Petersburg, pp. 138–147 (in Russian).
15. Klujev, A.S. (2021), On the tetrasphere of musical language, *Vestnik muzykalnoy nauki*, vol. 9, no. 1, pp. 129–135 (in Russian).
16. Klujev, A.S. (2024), *Russkaya filosofiya muzyki: Statyi 2010–2020-kh godov* [Russian Philosophy of Music: Articles from the 2010s–2020s], Progress-Traditsiya, Moscow (in Russian).
17. Klujev, A.S. (2021), *Summa muzyki* [The Sum of Music], Progress-Traditsiya, Moscow (in Russian).
18. Lambert, J.H. (2006), Phenomenology, or The doctrine of visibility, in: *Istoriko-filosofskiy yezhegodnik – 2006* [Historical and Philosophical Yearbook – 2006], Nauka, Moscow, pp. 105–113 (in Russian).
19. Martinsen, K.A. (1966), *Individualnaya fortepiannaya tekhnika. Na osnove zvukotvorcheskoy voli* [Individual Piano Technique. Based on Sound-Creative Will], Muzyka, Moscow (in Russian).

20. Slonimskaya, R.N. (ed.) (1995), *Muzyka XX veka v kontekste kultury: Uchebnoye posobiye dlya gumanitarnykh vuzov* [Music of the 20th Century in the Context of Culture: A Textbook for Humanities Universities], St. Petersburg State Academy of Culture, St. Petersburg (in Russian).
21. (1989), Musical science: what should it be like today?, *Sovetskaya muzika*, no. 8 (609), pp. 71–77 (in Russian).
22. Munipov, A.Yu. (2024), *Fermata. Razgovory s kompozitorami* [Fermata. Conversations with Composers], Individuum, Moscow (in Russian).
23. Nietzsche, F. (2005), *Volya k vlasti: opyt pereotsenki vseh tsennostey* [The Will to Power. Experience of Revaluation of All Values], Kulturnaya revolyutsiya, Moscow (in Russian).
24. Nietzsche, F. (2014), *Rozhdeniye tragedii iz dukha muzyki* [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music], Azbuka, St. Petersburg (in Russian).
25. Teplov, B.M. (2003), *Psikhologiya muzykalnykh sposobnostey* [Psychology of Musical Abilities], Nauka-M, Moscow (in Russian).
26. Zimmerman, B.A. (2009), Interval and time, in: Kyuregyan, T.S., & Tsenova, V.S. (eds.), *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: Khrestomatiya* [Composers on Contemporary Composition: Reader], Moskovskaya konservatoriya, Moscow, pp. 92–96 (in Russian).
27. Tsucker, A.M. (1993), *I rok, i simfoniya...* [Both Rock and Symphony...], Kompozitor, Moscow (in Russian).
28. Stockhausen, K. (1990), Breathing the air of other planets (interviewer S. Savenko), *Sovetskaya muzika*, no. 10 (623), pp. 58–65 (in Russian).
29. Stockhausen, K. (1993), I would be happy to come to Moscow again: Interview with S. Savenko, *Muzykalnaya akademiya*, no. 3, pp. 51–55 (in Russian).
30. Klujev, A. (2023), *Russian Philosophy of Music: 2010s and 2020s articles*, Tuculart Edition & European Institute for Innovation Development, Ostrava.