

СЕРГЕЙ ЗАГНИЙ

ТЕКСТЫ О МУЗЫКЕ

2010 —



Zagny Edition 2010
Text 003.2-ru
© 2010 Sergei Zagny

ТЕКСТЫ О МУЗЫКЕ

2010 —

СОДЕРЖАНИЕ

4'33"	2
Магические звёзды	5
Музыка для нормализации дыхания	6
Шкурник	8

4'33"¹

У меня давно была идея — сделать структурный анализ пьесы 4:33 Кейджа. По поводу 4:33 много наговорено всего, то это «Чёрный квадрат», то ещё что. Хотелось бы уже с этим разобраться.

Сразу нужно сказать, что 4:33 возможна только в той культуре, где уже вполне оформились такие категории как композиторы, опусы, исполнители и публика, и где главная и наиболее уважаемая форма бытования музыки — концерты. И где от современной музыки уже не требуются такие вещи, как красота, чувствительность, изящество, благородство, и пр. Т.е. 4:33 не мыслимы ни в «традиционной» культуре, ни в Европе XVIII или XIX века. (Представим себе: шаман или музыкант, вместо того чтобы делать то, что от него ждут, не делает ничего. Как это можно было бы понимать? Как знак какой-то опасности, какого-то несчастья? Или таким образом он выражают свою обиду на что-то? (вспомним «Прощальную симфонию»). Или это непристойная выходка, вызов установленному порядку? Или он просто сошёл с ума? В любом случае, это не было бы воспринято в плоскости «эстетики», и скорее всего, виновнику пришлось бы оправдываться или претерпеть наказание. В Европе XVIII или XIX века подобное в лучшем случае выглядело бы шуткой, причём едва ли самой удачной.)

Поскольку главное место, где встречаются композиторы, опусы, исполнители и публика, — это концерт, нужно сказать несколько слов о нём. Каковы составляющие концерта? Это (1) зал, обычно со сценой; (2) имя(имена) композитора(-ов); (3) название(-я) произведений(-ия); (4) имя(имена) исполнителя(-ей); (5) афиша; (6) билеты; (7) публика; (8) программа или/и ведущий концерта; (9) исполнитель(-и) и музыкальный(-ые) инструмент(ы); (10) выход музыкантов, возможно, с поклонами и аплодисментами; (11) собственно исполнение музыки; (12) аплодисменты, поклоны, уход музыкантов (10-11-12 могут повторяться несколько раз); (13) антракт; (14) буфет; (15) критика и пресса. Компоненты (5), (6), (8), (13), (14) и (15) в некоторых случаях могут отсутствовать (для простоты я не говорю о таких составляющих, как импресарио, контракты, гонорары, обслуживающий персонал, и др.).

Понятно, что центральный момент концерта, то, ради чего всё затевается, это (11) — исполнение музыки. Хотя слушатели редко отдают себе в этом отчёт, после того как начинает звучать музыка, внутреннее время слушателя меняется: «обыденное время» сменяется «временем художественного восприятия». (Если этого не происходит, слушатель чувствует себя отчуждённым от происходящего, музыка «проходит мимо него», он её «не понимает».) А когда музыка заканчивается, «художественное» время вновь становится «обыденным». Для концерта очень важны «знаки», отмечающие начало и окончания художественного времени — особые жесты музыкантов, поклоны и аплодисменты. (Такие же по смыслу «знаки», хотя без поклонов и аплодисментов, есть и в домашнем музицировании, и в других ситуациях, когда звучит неприкладная музыка.) Для музыки «знаки» подобны «раме» в изобразительном искусстве. «Знаки» отграничивают художественное время, «рама» — художественное пространство. Поэтому пару «знаков», отмечающих начало и окончание музыкального номера, я буду называть далее «рамой».

Попутно отметим ещё одно любопытное соответствие между изобразительным искусством и музыкой. Рамы классических картин часто роскошны. И хотя смотрят не на раму, а внутрь неё, роскошная рама, как замечено, повышает ценность картины в глазах зрителя. Скорее всего, «избыточная роскошь» концерта — красивый зал, костюмы, поклоны, аплодисменты, бокалы с вином в перерывах — выполняет для музыкального номера ту же функцию. (По крайней мере, как показывает опыт последних двухсот примерно лет, квалифицированные музыкальные критики крайне редко могут что-либо сказать о произведении, если оно не

¹ Этот текст является также частью «Пяти прогулок С. С. Загнием по Парку им. С. Загния» (ДИАЛОГИ, Zagny Edition, ZE Text 004-ru).

обрамлено концертом. Событием оказывается не само произведение, но его помещение в раму. При этом внутри «роскошного» концерта, например, «сам Гергиев дирижировал!», то же самое произведение будет казаться несравненно более ценным, чем внутри концерта «абы какого». Хотя, конечно, бывают и исключения.)

Что же, собственно, делает Кейдж? Можно, конечно, сказать, что он даёт нам возможность послушать тишину, но этого недостаточно. Чтобы послушать тишину, можно обойтись и без Кейджа, и без 4:33 (для сравнения: чтобы послушать мазурку Шопена, без Шопена и без мазурки не обойтись). Точнее будет сказать: Кейдж помещает тишину в раму. Ритуал концерта в определённый момент «запускает» художественное время, но на месте ожидаемой музыки (какой угодно музыки) не оказывается ничего. И если не происходит скандал, то та порция «ничего», коротая помещена в раму, воспринимается уже как искусство, как музыкальная пьеса.

Это очень важное открытие, которое сделал Кейдж. 4:33 оказывается ключом и к структуре концерта, и, возможно даже, к музыкальной культуре новоевропейского типа в целом. Поразительно: хотя центральная содержательная часть концерта изымается, подменяется пустотой, концерт продолжает функционировать как концерт, а его центральная часть, даже если там нет никакой музыки — как музыкальный номер. (Но это, конечно, сила культурной инерции. Концерт как общественный институт едва ли просуществовал бы долго, если бы с какого-то момента всюду вдруг стали исполнять исключительно тишину, чтобы избежать однообразия, самой разной продолжительности и самых разных авторов.) В изобразительном искусстве эффект, подобный 4:33, произойдёт, если на стену повесить пустую раму. Часть стены, которая окажется внутри рамы, будет восприниматься как картина, как художественное пространство, в то время как остальная стена останется просто стеной (каждый носитель европейской культуры может без труда себе это вообразить). При том что в материальном, вещественном смысле различия между тем, что внутри рамы и тем, что снаружи, никакого нет. Вот почему 4:33 — это не «Чёрный квадрат»: «Квадрат» — это всё-таки изображение. А 4:33 — это «пустота в раме». («Чёрному квадрату» лучше уподобить что-то другое, например, порцию «белого шума» продолжительностью в одну-две минуты.)

Часто говорят: «когда исполняется 4:33, всякие шорохи, посторонние звуки, на которые мы обычно не обращаем внимание, становятся музыкой». Здесь действуют сразу два механизма. О первом я уже говорил — это «художественное время». Когда то я забавлялся тем, что сам для себя произвольно «включал и выключал» художественное время. Например, ехал в метро и говорил себе: вот сейчас поезд поедет, и всё, что будет до следующей остановки (не обязательно только звуки), я буду воспринимать как музыкальную пьесу. Восприятие всего окружающего сразу же менялось — всякий без труда может проверить это на себе. Второй механизм связан с работой «художественного фильтра». Обычно, когда звучит музыка, то всё что «не музыка», отсеивается, не включается в восприятие, не рассматривается как художественное. Иногда фильтр даёт сбой, и тогда мы испытываем смущение или раздражение. Сбой происходит, например, если какой-то посторонний звук оказывается вдруг «слишком музыкальным», или если исполнитель «мажет», или если посторонний звук просто слишком громок. Но в случае 4:33, ввиду необычности происходящего, «фильтр» просто перестаёт работать, и любой окружающий звуковой мусор оказывается теперь музыкой. Это тоже очень важное открытие Кейджа — всё, что звучит, мы может слушать как музыку, если настроится соответственно. Но вообще говоря, нет никакой необходимости в том, чтобы окружающие случайные звуки воспринимались как часть 4:33. Здесь всё зависит от «фильтра». Если настроить «фильтр» на тишину, то он будет отсеивать всё, что тишиной не является, и в качестве музыки мы будем слушать только и именно тишину. Поэтому когда говорят «шумы и шорохи — это и есть 4:33, это и есть музыка пьесы», то это, конечно, наивно.

А поскольку 4:33 — это ещё и опус, то все привилегии, которыми обладает опус как таковой, распространяются и на 4:33. Пустота обретает форму партитуры, аудиозаписи, исполнения,

радиотрансляции, её можно продавать и включать в списки сочинений, на ней можно зарабатывать славу и деньги.

Судя по всему, когда Кейдж писал 4:33, сам он не до конца понимал, что он делает. Иначе он не стал бы делить пьесу на части. Это деление ничего не прибавляет к смыслу, но напротив, его размывает и разбавляет. На самом деле никакого внутреннего деления быть не должно, должен быть просто цельный кусок тишины. По моим наблюдениям, из тех, кто знаком с 4:33, очень немногие знают, что там три части (0:30 + 2:23 + 1:40). А когда я сам узнал об этом, то был сильно разочарован.

Считается, что 4:33 — наиболее известное сочинение Кейджа. Но когда говорят, что это лучшее его сочинение (непонятно, как вообще можно говорить о сочинении, что оно лучшее или худшее, но это другая тема), мне это напоминает восторги типа «какие молодцы эти ХХХ! так здорово всех нас надули!» Поймите правильно — это никак не моральная оценка Кейджу и его опусу. Это лишь напоминание о том, что художник проясняет, предупреждает и пророчествует (ППП) — а общество живёт, как живёт (ЖКЖ)..

25 февраля 2010

МАГИЧЕСКИЕ ЗВЁЗДЫ²

Чтобы предупредить возможные вопросы, сразу скажу, что магическая звезда — это фигура в форме звезды, составленная из чисел. Числа, от одного до двенадцати, расположены таким образом, что их сумма на всех отрезках и на вершинах звезды всегда одинакова. Т.е. магическая звезда построена по тому же самому принципу, что и магический квадрат. Я думаю, что магическая звезда, как и квадрат, не имеет прямого отношения ни к магии, ни к звёздам на небе, ни к космосу. Но одновременно я думаю, что магическая звезда ко всему этому имеет отношение и со всем этим связана — связана, например, через нас, людей, через наше восприятие, наши чувства, мысли, идеи и ассоциации. Ведь когда мы говорим «Магические звёзды», мы ведь можем думать и о магии, и о звёздном небе, и о том что в мире есть не только «горизонтальные» отношения людей друг с другом, но и «вертикальные» отношения каждого из нас с тем, что *над* и с тем, что *под* нами.

Если говорить о классической музыке, то там каждое произведение — это некое личное высказывание, некое сообщение, идущее непосредственно от человека. В музыке Бетховена много Бетховена, а в музыке Шопена — Шопена. Но музыка, которая будет сегодня, совсем другая, в этой музыке *меня* нет совсем. Это, конечно, не означает, что я никак не участвовал в том, что будет звучать. Но моё участие здесь подобно участию коллекционера. Предположим, что я владелец большой коллекции камней. Для себя и для демонстрации я могу располагать камни, сортируя их по размеру, по цвету, по форме, причём самыми разнообразными и причудливыми способами. Мне самому очень нравится составлять и смотреть на эти узоры, на их составление я трачу много времени, иногда по многу лет. И мне нравится, что *меня* в этих узорах нет, но, наоборот, что эти узоры оказываются *во мне*, когда я на них смотрю и о них думаю. Я отдыхаю от самого себя, и от этого мне становится хорошо.

Благодаря магическим звёздам, благодаря тому, что числа можно переводить в звуковысоты, в ритмы, в громкости и т.д., я сделался владельцем большой коллекции красивых и неслучайных созвучий, мелодий, звуковых последований и пр. С ними, как у всякого коллекционера, у меня установились очень личные, очень персональные отношения. Этими отношениями невозможно поделиться, мои отношения никак не могут стать вашими, но кое-что из моей коллекции я хотел бы вам сегодня показать.

22 октября 2010

² Этот текст был прочитан как вступительное слово перед исполнением на концерте. Концерт состоялся 22 октября 2010 года в Камерном зале Московской филармонии. Подборку пьес из «Магических звёзд» исполнили ансамбль «Opus posth», пять скрипок, альт, две виолончели и контрабас (художественный руководитель ансамбля — Татьяна Гриндёнко), и Дмитрий Селипанов, маримба. Во время исполнения на экране, расположенном на стене позади сцены, отображалось видео (идея Татьяны Гриндёнко), которое специально для этого случая подготовили Владимир Смóляр и Александр Петтáй.

МУЗЫКА ДЛЯ НОРМАЛИЗАЦИИ ДЫХАНИЯ

30 ноября, Винзавод, проект Платформа, два сеанса терапии: в 18:00 и в 19:00.

Сергей Загний

СЕВЕР

музыка для нормализации дыхания

звуковая инсталляция

2013

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Эта музыка будет полезной не для всех. Пожалуйста, внимательно прочтите следующий текст.

«Север» был завершён, и я слушал эту запись вечером перед сном, лёжа на спине в наушниках. Я обратил внимание на неожиданный «побочный эффект»: по ходу слушания моё дыхание становилось ровным и по ощущению правильным. То же повторялось и потом. Так с удивлением я узнал, что «Север» – это ещё и терапевтическое средство.

ФОРМА ВЫПУСКА

Комплект из шести упаковок. Каждая упаковка содержит:

nota brevis – 84 единицы,

nota longa – 144 единицы,

pausa – 144 единицы.

Упаковки отделены друг от друга паузами (12 единиц каждая).

СОСТАВ

В одной упаковке содержится:

D#2 brevis – 12 единиц,

E2 brevis – 60 единиц,

F2 brevis – 11 единиц,

F#2 brevis – 1 единица,

D#2 longa – 23 единицы,

E2 longa – 30 единиц,

F2 longa – 23 единицы,

F#2 longa – 17 единиц,

G2 longa – 13 единиц,

G#2 longa – 10 единиц,

A2 longa – 7 единиц,

Bb2 longa – 6 единиц,

B2 longa – 5 единиц,

C3 longa – 4 единицы,

C#3 longa – 3 единицы,

D3 longa – 2 единицы,

D#3 longa – 1 единица,

pausa – 144 единицы.

ПОКАЗАНИЕ К ПРИМЕНЕНИЮ

Наличие дыхания.

ПРОТИВОПОКАЗАНИЯ

Непереносимость по отношению к любому компоненту, входящему в препарат.

ВОЗМОЖНЫЕ ПОБОЧНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

- Повышенная сонливость.
- Тошнота.
- В редких случаях: возбудимость вплоть до агрессивного поведения.

СПОСОБ ПРИМЕНЕНИЯ

Шесть упаковок принимают аурально, последовательно одну за другой в течение 34 минут 17 секунд. Во время лечения рекомендуется занять удобную позу и по желанию менять её.

Рекомендуется не производить никаких звуков.

25 ноября 2013

ШКУРНИК³

Первоначально планировалось, что фильм будет сопровождать Владимир Мартынов, но Мартынов заболел, и Сергей Красин предложил играть мне. До этого фильм я не видел. Получив от Красина кино по электронной почте, я стал смотреть его, почти сразу же отключив звук: фонограмма, приделанная к этой версии фильма, с первых же секунд показался мне неподходящей и сбивала меня с толку.

Фильм – комедия, действие происходит во время гражданской войны после революции 1917 года. Фильм совершенно замечательный, (молодец Мартынов, что выбрал его).

Итак, нужно было решить, что и как играть. Я видел три возможности.

1. Играть лёгкую музыку вроде регтаймов Скотта Джоплина, т.е. в духе примерно того же времени, когда происходит действие фильма. Играть неиллюстративно, просто пьеса за пьесой. Фильм на фоне такого сопровождения смотрелся бы легко и приятно. Но в такой игре не было бы ничего особенного и любой на моём месте мог бы сыграть также и даже лучше. Кроме того, комедия оставалась бы комедией, а мне этого на этот раз очень не хотелось.

2. Импровизировать, иллюстрируя все повороты фильма. Эта идея мне почему-то сразу не нравилась, и я от неё отказался.

3. Играть пьесы из моей «Детской музыки», играть предельно неиллюстративно. Эта идея и была в результате выбрана.

Если бы мне нужно было бы сопровождать этот же самый фильм не летом 2014 года, а в какое-нибудь более нейтральное время, я играл бы, скорее всего, первый вариант. Но мне показалось, что играть так летом 2014 года было бы категорически неправильно. Ведь прямо сейчас и совсем недалеко идёт самая настоящая война, как бы гражданская при этом. – Между фильмом и сегодняшними событиями неожиданно образовался сильный резонанс. И я почувствовал, что нужно сделать так, чтобы комедия на тему гражданской войны воспринималась бы не как комедия, но как экзистенциальная катастрофа и как безумие.

«Детская музыка», как мне показалось, очень хорошо для этого подходит. Во-первых, большая часть пьес там – это музыка, напоминающая Рахманинова, Прокофьева, Скрябина и т.д., т.е. как бы музыка того же времени, что и фильм. Во-вторых, являясь как бы современной фильму музыкой, она при этом не только самому фильму никак не соответствует, но фактически вступает с ним в нешуточную борьбу, в борьбу почти на уничтожение. Как я себе вообразил, на фоне такой музыки фильм очень трудно смотреть как нечто осмысленное, но напротив, всё происходящее начинает казаться бредом. Структура музыки, никак не реагирующая на детали фильма, стремится как бы уничтожить и обесмыслить в восприятии зрителя структуру фильма. Сама же музыка на фоне происходящего на экране действия – это как бы попытка противостоять этому всеобщему безумию в пределах хотя бы своего индивидуального внутреннего пространства.

Любопытно, что глубина конфликта обнаруживалась не сразу. Ведь начинал я играть с ранних пьес Детской музыки (бодрый Этюд, шёл в качестве увертюры). А ранние пьесы достаточно бесконфликтны и просты, в большинстве мажорны и подвижны, и поначалу должно было казаться, что с фильмом эта музыка сосуществует вполне мирно. Но постепенно началось такое...

Интересно было бы взглянуть со стороны, как на самом деле всё это получилось.

7 августа 2014

³ 5 августа 2014 в 22:00 в летнем кинотеатра Парка Музеон (рядом с ЦДХ в Москве) состоялся показ немого фильма «Шкурник» (1929), режиссёр Николай Шпиковский. Игрой на фортепиано фильм сопровождал автор этих строк. Сам этот текст был написан вскоре после события.