

Тело — инструмент — звук. Метафизика звука в цикле «Mani» Пьерлуиджи Биллоне

Лаврова Светлана Витальевна

доктор искусствоведения

доцент, проректор по научной работе и развитию, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой

191023, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

✉ slavrova@inbox.ru



[Статья из рубрики "Современная композиция"](#)

Аннотация.

Статья посвящена феномену телесности звука в творческой концепции итальянского композитора Пьерлуиджи Биллоне. В процессе исследования прослеживается преемственность элементов его творческой парадигмы в «звуковых типах новой музыки» Х. Лахенмана и идеях сфокусированной точки слышания и «звукового зрения» С. Шаррино. Основным материалом для анализа служит инструментальный цикл «Mani», на создание которого композитора вдохновило творчество современных концептуальных художников. Выводом из проведенного исследования становится преемственность творческих идей новой музыки второй половины XX века в XXI веке в творчестве Биллоне, которые реализуются в рамках иного инструментария, использующего специфические бытовые предметы и объекты в качестве ударных инструментов. Предпринят комплексный подход к изучаемому материалу. Статья адресована специалистам в области современной музыки, музыкального исполнительства, посвящена профессиональным музыковедам, а также – широкому кругу читателей, интересующемуся вопросами современного музыкального искусства в целом, вопросами музыкального акционизма.

Ключевые слова: акционизм, современная музыка, музыка XX века, телесность звука, Биллоне, Лахенман, Шаррино, исполнительский жест, звук, музыковедение

DOI:

10.7256/2453-613X.2018.1.25861

Дата направления в редакцию:

03-04-2018

Дата рецензирования:

01-04-2018

Творчество итальянского композитора Перлуиджи Биллоне (1960) – являет собой пример особых взаимоотношений инструмента и исполнителя, физическое тело которого,

становится продолжением свойств инструмента, а также и проводником резонанса. Будучи наследником с одной стороны концепции исполнительского жеста, и шумовой стихии звука – с другой, а также в буквальном смысле учеником Х. Лахенманна и С. Шаррино, Биллоне в одном из своих интервью подчеркивает значение фактора «телесности» в творчестве. «Тело в моих пьесах является динамической матрицей: его действия или элементарные ритмы не обязательно становятся моделями для звукового воплощения (дыхание, пульс и т.д.). Однако меня интересует «телесность» в самом широком смысле: та, что выходит за пределы лишь инструментальной игры» [\[1\]](#). Его музыка (в особенности это относится к серии композиций под названием «Mani») адресована не столько конкретному инструменту, сколько – телу исполнителя. Звуковой материал в композициях Биллоне укоренен в своей физико-механической эффективности взаимодействия инструмента и того, кто на нем играет в данный момент.

Основным источником идей самоценности исполнительского жеста для композитора становится концепция конкретно-инструментальной музыки Хельмута Лахенманна. Для немецкого композитора жест первичен. В контекст музыкальной композиции привлекаются маргинальные аспекты воспроизведения звука, отринутые прежней исполнительской практикой: многообразные «киксы», «шорохи», трения *molto sul ponticello*, использование которых потребовало расширения исполнительской практики. Х. Лахенманн на этом пути выступил абсолютнейшим революционером, однако новое поколение композиторов, чье творчество развивается с начала XXI века развивает эти приемы в рамках особой концепции современного исполнительства. То, что в прежнем филармоническом качестве звука было неприемлемым и негативным – результатом неудач и несовершенства исполнительской техники, становится источником новых поисков и приобретает позитивный смысл. Элементы исполнительского жеста объединяются в общий процесс. В творчестве П. Биллоне они становятся основополагающими носителями смысла, выраженного в представлении об исполнителе и инструментари, как о едином организме, участвующем в процессе создания музыкального произведения.

Интроецированность звуковых объектов, их энергетическая направленность друг к другу – общая черта в характеристике творчества как Х. Лахенманна и С. Шаррино, так и у продолжателя их идей – П. Биллоне. Использование действенных аспектов исполнительства в конце-XX – начале XXI вв. становится весьма актуальным и распространенным явлением. По словам композитора Ребекки Сандерс, «поверхность, весомость, ощущения, все – это действенная часть музыкальной работы: вес смычка на струне; дифференциация прикосновений пальца к клавишам фортепьяно; расширение мускулов между лопатками, вытягивающими звук из аккордеона; предшествование в дыхании услышанному тону». [\[2, с.78\]](#)

Одна из ключевых и наиболее актуальных проблем для искусства конца XX – начала XXI вв. – проблема телесности пронизывает все уровни человеческого самопознания, что, в целом, является отличительной чертой современности. Идея телесности и «тела» (*le corps propre*) в качестве ключевого определения бытия в мире экзистенции проявила себя в философском ракурсе в феноменологии у М. Мерло-Понти» [\[3 с. 15\]](#). Я (или моё тело), утверждает – Мерло-Понти, является носителем первоначального – дорефлексивного опыта видения. «Видимость», «мир» или «плоть» («плоть мира») – обозначает опыт, предшествующий всякому дуализму и который обретается по эту сторону всяких метафизических оппозиций. Приобщение к миру посредством взаимодействия со звуком, его резонансом и инструментом – средством воспроизведения и физико-механического взаимодействия со звуком становится

глубоким опытом приобщения к внешнему миру через звук [\[4, с. 32\]](#). О распространении «телесного» фактора во внешний мир, пишет и Э. Гуссерль: «Тело конституируется, таким образом, изначально двояким способом: с одной стороны она есть физическая вещь, материя, она имеет свою протяженность (Extension), куда входят его реальные свойства – цвет, гладкость, жесткость, теплота и все то, что также можно отнести к материальным свойствам; с другой стороны, я обнаруживаю на нем, я ощущаю «на» нем и «в» нем: тепло на тыльной стороне рук, холод в ногах, ощущение касания на кончиках пальцев. Я ощущаю распространенные за пределы телесной поверхности гнет и движение одежд; шевеля пальцами, я получаю ощущения движения, которые, распространяясь, лишь пробегают по самой поверхности пальцев, однако в этом комплексе ощущений имеется такое состояние, которое локализуется во внутреннем пространстве пальца». [\[5, с. 53\]](#). Философы М. Фуко, Ж.Л. Нанси, Ж. Деррида также обратили внимание на фактор «телесности сознания», который не позволяет говорить об оппозиции «внутреннего / внешнего». Философ В.А. Подорога, представляя свою трактовку делезовского концепта «тела без органов», утверждает, что Ж. Делёз подразумевает вовсе не тело-объект (если таковое существует, то по другую сторону от общепринятого представления о телесной реальности, вне собственного образа и телесной схемы пространственно-временных и топологических координат, вне анатомии и психосоматического единства)» [\[6, с. 29\]](#). П. Биллоне утверждает, что каждый музыкальный инструмент был усовершенствован, именно через взаимодействие с исполнителем, повышение чувствительности к музыкальному материалу, обновление концепции звука, культуры исполнения, из которой он изначально происходил. Хотя первый «телесный контакт» с инструментом обусловлен факторами его технического развития, но и по сей день, он остается открытым. Несмотря на то, что общие характеристики инструмента остаются неизменными, исполнительская практика подобна живому организму.(...) Изменения, которые происходят в инструментальной технике – это следы человеческого и культурного опыта, через который они внедряются и образуют звуковые пласты, составляющие постоянно обновляющееся звуковое пространство, подобное – живому существу, наделенному интеллектом [\[7\]](#).

Взаимодействие композитора, исполнителя, инструмента и слушателя образует своеобразное «феноменологическое тело» для которого понятие редукции неприемлемо. Биллоне стремится максимально расширить ритмические и моторные пределы тела, разрушив границы тела и инструмента, а инструментальные приемы способствуют созданию нового уровня связей тела и инструмента. Работая над гибкостью этих взаимоотношений, композитор создает новые зоны контакта между различными реальностями, которые были ранее изолированными областями: религиозными ритуалами или ремесленными практиками. При этом Биллоне интересуют не только действенные аспекты исполнительского жеста, но и те звуки, которые возникают при иллюзии отсутствия движения как такового.

Для композитора звук – это путь к познанию мира, где качество и смысл звукового опыта становятся связующими звеньями между «Я», моим телом, телом другого человека и внешним миром, а процесс слухового восприятия подразумевает физическую интенсивность. «Звук определяется открытым созвездием значений – декларирует Биллоне в своей Гарвардской лекции: «присутствие, контакт, откровение, признание и принадлежность, центр равновесия, необходимость, общение (это всегда было так). Это созвездие значений, чей скрытый центр – звук, который постоянно обновляет свое значение, вытесняет свой центр. Это медленное, но постоянное, изменение и движение. В результате этого процесса то, что признается и практикуется как звук и музыка, всегда

изменяется. Или, другими словами, то, что требует - нашего внимания быть признанным звуковым или немым. Исключений из этого явления нет. Человек находит себя в пространстве, его внимание привлекают звуки внешнего мира, вне которых, он находится в непосредственном контакте с бесчеловечным, тихим и пустым пространством, которое он сам создал, снаружи и внутри себя. Этот беззвучный контакт с самим собой может превратиться в экзистенциальный диалог(...) Музыка и звук стали лишь конкретным, но безразличным качеством присутствия, как свет, или предмет мебели, или декорации» [8].

Одним из центральных произведений в творчестве Биллоне является цикл пьес для различных инструментов и объектов - «Mani» (руки). Основная идея цикла - представить весь широчайший спектр возможностей применения рук в игре на инструментах. Название отражает одну из концептуальных идей композитора: «руки - это привилегированная зона контакта с миром» [8].

В первой пьесе цикла «Mani». De Leonardis (2004), для четырех автомобильных подвесок и двух стеклянных чаш Биллоне исследует ритмическую сущность различных вибрирующих тел и соединяет параллельные звуковые плоскости через посредника - исполнителя. Эта пьеса для нетрадиционного инструментального состава посвящена Федерико де Леонардису (1938) - весьма необычному итальянскому художнику. Мастер пространственных конструкций, чьи работы не могут быть определены как скульптуры в строгом смысле этого слова, а именно как пространственные конструкции, он сделал основой своего художественного метода работу с вещественными элементами памяти. Эти элементы овеянной памяти содержат разрозненные материалы, фрагменты различных предметов, наподобие тех предметов, которые использует Биллоне в своей композиции: элементы автомобильной подвески и стеклянные чаши.

В Mani De Leonardis - объект, становящийся музыкальным инструментом, предназначен для другого бытового использования. Своей необычностью применения и невероятными звуковыми эффектами, он создает уникальное звуковое пространство. В известной скульптуре Альберто Джакометти «Невидимый объект», две бронзовые руки удерживают пустоту (L'objet invisible, 1934), в музыке Биллоне, руки исполнителя сдерживают энергию потока звуков. Он также использует четыре различных детали автомобильных подвесок: 1: от Ford Fiesta - 2: от Opel Astra - 3: от Audi A4 -4: и от автобуса. Если эти детали загрязнены или покрыты ржавчиной, очищение грязи и ржавчины и антикоррозийная обработка, лишь улучшит их звук и резонанс, утверждает композитор [9]. Сконструировав из этих деталей «резонансную коробку», композитор сделал эту конструкцию музыкальным инструментом.

Рис.1. П. Биллоне Ma ni De Leonardis - инструментарий

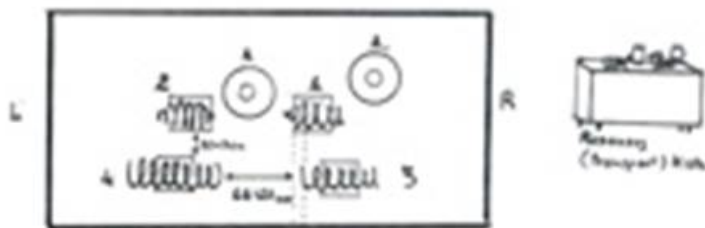


Рис.2. П. Биллоне Ma ni De Leonardis - инструментарий

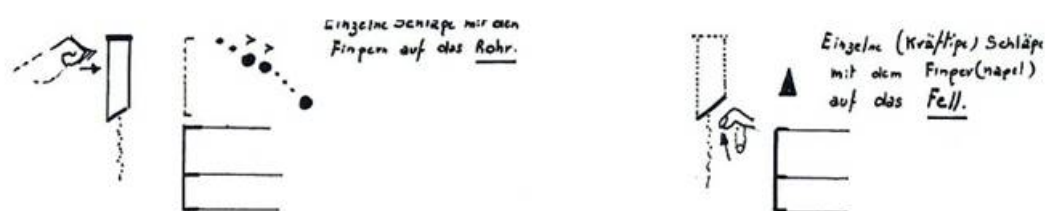


Биллоне предлагает особую резонансную технику, для которой используется также и эффект демпфера. Вы можете сравнить этот тип игры с воспроизведением половины педали на вибратоне – утверждает Биллоне. Он предлагает использовать поверхность руки для эффекта заглушения звука, а также флажолетные звуки, извлекаемые ладонью из влажных пружин. Он предлагает четкие инструкции использования рук исполнителей: пальцев, ладоней, запястий. Некоторые звуки имеют так называемый флексатонный эффект: для этого необходимо встряхивание раскрытой ладони между резонирующими пружинами. Расширенная глissандовая техника достигается при помощи ведения рук по мокрой поверхности пружин.

В пьесе " *Mani Mono* " (2007), для ударных (springdrum), звук образует призвуки и неожиданные резонансы. Инструмент создает невероятный по охвату звуковой спектр и атакует слушателя энергией звуков, воспроизводимых множеством различных жестов исполнителя. Исполнитель становится инструментом-резонансом. Приглушая удары *ff*, он противодействует энергии. Рука, придерживающая пружину, сдерживает звуковой поток и в этот момент звук сливается с телом исполнителя, и оно становится резонансом.

В «легенде» композитор объясняет, что ряд приемов зависит напрямую от анатомических данных исполнителя: «Этот метод, конечно, в значительной степени зависит от формы и анатомии ваших рук. Я использовал комбинацию костяшками кулака. "Выбрасывая" палец к ладони нужно совершать действие подобное броску на маленькое расстояние».

Рис.3. П.Биллоне " *Mani Mono* " (2007) (комментарии к исполнению):



Далее предполагается использовать кулак для того, чтобы стучать по груди исполнителя, тихо напевая в порядке убывания; в других случаях, нужно бить открытой ладонью. Также композитор предлагает еще один «весьма утомительный физический метод». Удерживать мембрану барабана на уровне диафрагмы и встряхивать его на " *ff* " .

Композитор разъясняет свой замысел следующим образом: «Когда тело становится вторым источником звука, его вибрации и звуки инструмента переплетаются. Уже невозможно определить, что явилось звуковым первоисточником: идея переплетения и представляет собой смысловую ось этой композиции»^[7]. Композитор предполагает, что процесс восприятия его музыки включает не только воздействие вибраций на слуховые рецепторы, но и на весь организм человека. Этот глобальный контакт неделим: в ходе слушательского процесса необходимо установить контакт со звуком, где определяющим будет его когнитивное воздействие.

В Mani Matta (2008) сосуществуют и взаимодействуют несколько звуковых пространств: маримба, две ударные установки, увенчанные wood-блоком,. Звуковая атака на инструменты призвана расширить возможности. Руки могут слегка касаться пальцами, суставами и ладонями. Название Матта –это часть имени американского художника, Гордона Матта-Кларка (1943-1978), известного в 70-х годах своими оригинальными архитектурными работами. Сын чилийско-парижского сюрреалиста Роберто Матты и американской художницы Энн Кларк, Гордон Матта-Кларк (1943–1978) был крестным сыном Марселя Дюшана, как в буквальном, так и в переносном смысле. Его творчество, вдохновившее Биллоне на создание пьесы для ударных – пересечение различных реалий современного искусства: скульптуры, архитектуры, перформанса, видео, акционизма, ленд-арта. Наиболее известные работы художника — это так называемые «взрезы зданий»: он разрезал или вырезал куски полов, стен, фундаментов и фасадов намеченных к сносу домов, перекраивая как их внутреннее, так и внешнее пространство и облик. Основу пьесы составляет специфика опять же «ручной техники»: при исполнении аккордов из двух или трех звуков используется техника slap». Отдельные звуки должны воспроизводиться кончиками пальцев, в быстром движении, как игра с миниатюрным молотком. Композитор говорит, что самое важное – это представить Мани Матта как хореографическое действие с равным вниманием к движениям и физическим связям с самим музыкальным текстом. Таким образом, эти компоненты усиливают друг друга и работают на общий результат.

Биллоне использует свойства резонанса тела исполнителя: гонг монтируется с помощью обычного вокруг шеи исполнителя. При этом небольшой наклон тела дает возможность гонгу «свободно» висеть, как если бы он был обычно установлен на подставке.

Рис.. П.Биллоне Ma ni M atta (2008) Инструкции исполнителю



По словам Биллоне, высказанным в одном из его интервью, он постоянно работает в прямом контакте с инструментом. Если это невозможно, то работает с инструменталистом. Первоочередная задача – установить связь с режимами существования звука (состояния, движения, преобразования ...), игнорируя их природу, акустический предел и их характеристики. Не признавая традиционную технику «монополии» отношения к звуку, композитор применяет новые методы, среди которых традиционное понятие композиторской техники уже не столь существенно. Важнее для него то, что исполнитель становится своеобразным «ритуальным пространством»^[1].

Пластическое качество воспроизведения звука в эстетике Биллоне можно представить как направленный сгусток энергии. Это энергетическое и одновременно механическое явление представлено соотношением статической – минимальной вибрации и

максимальной – энергетической одиночной вибрации. Различие состояний (энергетическое/пластическое) можно модулировать мгновенно или с помощью постепенных деформаций. Таким образом, звук можно сравнить с веществом и разнообразием его состояний (твердым, жидким, газообразным). Звуковое пространство в новой музыке обладает смысловой многозначностью: с одной стороны – это звуковой образ в сознании слушателя, который формируется в результате определенных акустических процессов: отражения звуковых волн, атакующих слуховую систему реципиента, с другой стороны, звуковое пространство – это внутреннее пространство звука, организующееся в соответствии с пространственно-временными представлениями композитора. Оно имеет характеристики, частично отличные от традиционного понимания пространства, как фундаментального свойства бытия, фиксирующего форму и протяженность, концептуализирующего основное условие существования мира – наличие места. И вместе с тем, звуковое пространство, с точки зрения П. Биллоне может определяться характеристиками: «стабильности / мгновенной однородности». [1].

Концепция звуковых объектов П. Биллоне обнаруживает тесные связи со «Звуковыми типами новой музыки» Хельмута Лахенманна. Характеризуя звуковые типы в соответствии с понятиями «*семейств*», немецкий композитор выделяет их по принципу общих признаков в соответствующие группы. Основой подобного предопределения становятся общие акустические или артикуляционно-временные характеристики (атаки и затухания импульсов). Звуковое семейство определяется комплексом составляющих его параметров, в том числе и множеством элементов структурирования звука обладающих собственным временем, образующем поливременной контрапункт. Семейства» Х. Лахенманна в большей степени соотносились с понятием «звукового образа». В основе классификации звуковых объектов, предложенной Х. Лахенманном в 1966 году, лежит идея «собственного времени звука» [Engenzeit] – субъективного с точки зрения восприятия, момента появления (атаки) и последующего затухания звуков. Так, согласно классификации Лахенманна основных типов пять: *каденционный, тембровый, флукуирующий, фактурный и структурный*.

Наивысшее положение занимает *структурный* звук [Strukturklang]. Его качества определяются множеством разнообразных свойств, он многосоставен и многослоен. И этот *структурный* или *структурированный* звук становится основополагающим принципом построения внутризвучкового пространства с участием телесных факторов у П. Биллоне.

Он не использует структуру в таком же качестве как Х.Лахенманн, для него структурирование звука скорее интуитивный, напрямую связанный с перцепцией и восприятием процесс. Сегодня шум находится в русле академического шумового конформизма, – утверждает П. Биллоне [8]. И в данном случае, оказываясь в центре системы, композиторскую идентичность определяет уже не оппозиция звук/шум, а происхождение и природа шумового звука, его контекст, способ взаимодействия со слушателем.

Ансамбль в творчестве итальянского композитора – это особый мета-инструмент – некое подобие *тела без органов*, в котором подразумевается абсолютное единство. При этом, он вполне может функционировать в *моно-* режиме, представляя одного исполнителя с различными инструментами способами игры. П. Биллоне видит необходимость освобождения современного музыкального инструментария от механического использования в историческом контексте. Он стремится отойти от сложившихся стереотипов и сконцентрироваться на звуковой энергии, представить мир ритмических пропорций многообразия сущего: индивидуумов, предметов, мыслей, звуков, где каждый

из них обладает своей весомостью и ритмическим выражением.

Подводя итоги, можно со всей очевидностью утверждать преемственность лахенманновских идей в творческой концепции П. Биллоне. Не менее ярко в ней прослеживаются и черты творчества С.Шаррино. Для его композиторской стратегии слухового восприятия важнейшим аспектом является фокусирование вслушивания. Эта сфокусированная, таким образом внутренняя точка «звукового зрения», принимает регрессивную форму, когда реципиент воспринимает звучание сквозь свои собственные культурные фильтры. Не менее важным понятие «культурных фильтров» становится и для П. Биллоне, нашедшее свое отражение в частности, и в его обращении к искусству построения пространства Гордона Матта-Кларка и Федерико де Леонардиса.

Особая трактовка звука как вещества, обладающего физическими характеристиками, описанными выше, позволяет провести аналогию с концептом звука как живого существа во французском спектрализме. Аналогичным образом трактует звук и П. Биллоне, полагая, что постоянно обновляющееся звуковое пространство, подобно живому существу, наделенному интеллектом. Направленность процесса звукового восприятия в триаде тело – инструмент – звук во внешнее пространство П. Биллоне определяет как «интегральные эмоции»: «Ощущение собственных физических проявлений человека: ритма дыхания, движений тела неотделимо от контакта с сопутствующими вибрациями вне человеческой природы. Выявление этих ритмических связей и образует интегральные эмоции» [11].

Библиография

1. Billone P. Il Suono è la mia materia Intervista. con Pierluigi Billone e Laurent Feneyrou. 2010 // Электронный ресурс: http://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_matta_tom_de_cock.html (дата обращения: 13.03.16).
2. Williams T.R. The physicality of sound production on acoustic instruments. Thesis Doctor of Philosophy. London: Uxbridge: Brunel University. 126 s.
3. Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945. 531 pp.
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург: Ювента-Наука, 1999. 220 с.
5. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: ДИК, 1999. 336 с.
6. Подорога В.А. Тело-без-органов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В.С. Стёпина и др. М.: Мысль, 2001. Т. 4. 605 с.
7. Billone P. Una goccia più una goccia, fanno una goccia più grande, non due! // Электронный ресурс: <http://www.pierluigibillone.com/it/testi/1plus1equals1.html> (дата обращения: 13.03.16).
8. Billone P. Lecture 2010-Harvard, Cambridge Columbia University, N.Y. // Электронный ресурс: http://www.pierluigibillone.com/en/texts/harvard_cambridge_lecture_2010.html (дата обращения: 13.03.16).
9. Billone P. Mani. DeLeonardis (Tom De Cock) For 4 Automobile Springs and Glass- Pierluigi Billone (2004) — 18' // Электронный ресурс: http://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_de_leonardis_tom_de_cock.html (дата обращения: 13.03.16).
10. Billone P. Mani. Mono (Tom De Cock) Mani. Mono for Spring Drum by Pierluigi Billone //

Электронный ресурс:

http://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_mono_tom_de_cock.html (дата обращения: 13.03.16).

11. Billone P. Scrittura . Zürich — 1998 // Электронный ресурс:

<http://www.pierluigibillone.com/it/testi/scrittura.html> (дата обращения: 13.03.16).