

Министерство культуры Российской Федерации
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой



С. В. Лаврова

**ПОСЛЕ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА:
НОВАЯ МУЗЫКА ГЕРМАНИИ, АВСТРИИ
И ШВЕЙЦАРИИ ОТ ЭПОХИ ЦИФРОВОГО
ПОСТКАПИТАЛИЗМА ДО COVID 19**

МОНОГРАФИЯ

Санкт-Петербург
2020

УДК 781.6
ББК 85.313 Л 13
Л13

Л13 **Лаврова С. В.** После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19 / Ред. И.Л. Мурин.

СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. – 330 с.

В книге рассматривается творчество пяти композиторов Австрии, Германии и Швейцарии конца XX – начала XXI века, продолжающих идеи послевоенного авангарда. Целью данного исследования становится открытие многообразной картины австро-немецкой и швейцарской музыки, отражающей широкие спектры развития идей современного Дармштадта, разнонаправленных векторов, которые открывают новые пути в музыке XX и далее XXI века. В центре исследования – проблема ауры, теоретизированная философом Вальтером Беньямином, и ее состояние в цифровую и пост-цифровую эпохи. Эта тема проходит красной нитью через творчество композиторов, оказавшихся в исследовательском фокусе. Выбор персоналий был мотивирован разнообразием творческих установок и одновременно общностью концептуальных корней, представленных в исследовании композиторов.

Книга адресована музыкантам, специалистам в области философии и истории искусства, а также всем, кто интересуется современной музыкой и художественной культурой начала XXI века.

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Т.В. Цареградская;

доктор искусствоведения, профессор В.П. Чинаев

ISBN 978-5-93010-156-0

© Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020

© Лаврова С. В., 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Глава 1. Бернхард Ланг (1957)	11
1.1. Метод автоматического письма, литература битников и протокол сновидений	12
1.2. Стилль и идея в концепции Ланга	16
1.3. Алгоритмические методы композиции: Программа Cadmus — автоматизированное проектирование	22
1.4. Лоор-эстетика: Музыка и экспериментальное кино	31
1.5. Различие и повторение в творческой концепции Ланга	47
1.6. Произведения для музыкального театра	62
Глава 2. Петер Аблингер (1959)	78
2.1. Энтропия беззвучия и гармония шума в творчестве Аблингера	80
2.2. Эстетика реального Versus искусство расщепленной реальности	88
2.3. Фонореализм	108
2.4. Оперы Петера Аблингера	130
2.5. Оркестровая музыка Аблингера	141
2.6. «Расширенные исследования» как анализ избыточности	146
Глава 3. Беат Фуррер (1954)	150
3.1. Пространственный жест и полиязычие в творчестве Фуррера	154
3.2. Оперное творчество Фуррера	161
3.3. Камерная музыка Фуррера	192
Глава 4. Георг Фридрих Хаас (1953)	199
4.1. Свет и тьма в музыке Хааса	210
4.2. Live-electronic и микрохроматика: Четвертый струнный квартет	219
4.3. Микротоновость в творчестве Хааса	224
4.4. Принципы новой музыкальной теории – шесть тезисов	233
4.5. Оперы Хааса	239
Глава 5. Йоханнес Крайдлер (1980)	253
5.1. Неоконцептуализм	254
5.2. Гипермодерн	262
5.3. Медиа-композиция Йоханнеса Крайдлера	266

5.4. Концепция «музыки с музыкой».....	273
5.5. Музыкальный материал и стилевая мелодия в концепции Крайдлера .	277
5.6. Театрально-сценические композиции Крайдлера.....	281
Заклучение.....	290
Литература	292

ВВЕДЕНИЕ

На пороге XXI века мы стали свидетелями свершившейся цифровой революции, под знаком которой сегодня продолжает развиваться современная культура. В New media art (в искусстве Новых медиа) создание художественного произведения и его репрезентация осуществляются с помощью современных технологий, таких как видео, компьютерные и мультимедийные технологии и интернет. Художественные процессы, существующие на стыке искусства, науки и технологий, интегрируются в общее коммуникативное поле для последующего распространения в социальной среде. Отсутствие универсальных способов создания художественных произведений приводит к тому, что они принимают гибридные формы.

Процесс виртуализации, появление искусственной реальности – это своего рода имитация воздействия объектов на субъекта и реакции последнего на это воздействие. Искусство технологизированной современности, начавшееся с изобретения фотографии и появления звукозаписи, положило конец уникальности и утвердило принцип репродукции. Дальнейшим шагом стали цифровые технологии, которые довели принцип воспроизводимости до невиданных ранее масштабов.

Все объекты новых медиа, независимо от способа создания (изначально ли создавались при помощи компьютера, или оцифрованы из аналоговых источников), состоят из цифрового кода, то есть являются цифровыми репрезентациями объектов. При этом объект может быть описан как формально, так и при помощи математических методов, что открывает для него возможности алгоритмических манипуляций, а сами медиа становятся программируемыми. Бесспорно, что одним из самых катастрофических последствий для современной культуры, движимой инструментами репродуцирования, становится утрата ауры.

Стратегия Вальтера Беньямина не может восприниматься прямолинейно, так как, говоря о принципах ауратического восприятия, он переформатировал их в область оптического бессознательного и миметических способностей. Ауральное восприятие – это лишь один из множества возможных способов видения мира, в то время как фотография, и особенно кино, предлагают принципиально иной, сосредотачиваясь на миметической репродуцированной сущности. В этом ключе поиски новой музыки также фокусируются вокруг дуальности механистично-репродуцированного и уникально-природного, живого, ускользающего от какой-либо фиксации, существующего здесь и сейчас. Аура сегодня – это поиск пределов восприятия, оперирование едва ли слышимым звуковым материалом. Только хрупкая, бесконечно меняющаяся звуковая субстанция способна сегодня воскресить у слушателя живое восприятие.

Поиски пределов возможного для композитора сегодня простираются от границ музыкальным и шумовым звуком; до природным звуковым ландшафтом и структурированием (концепция метафоры австрийского композитора Петера Аблингера); до техно и медиа звуком, заимствованием всего и вся и собственно процессом композиции (концепция «Музыки в музыке» и неоконцептуализм Йоханнеса Крайдлера); до автоматизированным письмом и алгоритмическими методами композиции в концепции «Различия и Повторения» австрийского композитора Бернхарда Ланга.

В своем расширенном исследовании шума в природе и человеческом мире, равно как и границ смысла, звука и шума, Аблингер решает проблему с двойной романтической или даже постмодернистской иронией. Он создает музыку, которую никто не слышит. Для нее существуют лишь только импульсы нашего сознания, и они заставляют ее «звучать». На физическом уровне мы ощущаем вибрации, и это гораздо более сильное ощущение волн и движения воздуха, чем наше обычное «слуховое» представление, в котором волны только что прекратились и превратили звук в отзвук. Мы слышим только себя. Все, что мы ощущаем - работа нашего мозга. Это предел, из которого нас пытается вывести в запредельное пространство Аблингер.

Социальный философ и теоретик Никлас Луман, приверженцем которого считает себя и композитор Аблингер, утверждал, что искусство как особый вид коммуникации использует восприятия, относящиеся к реальному миру, и это открывает доступ к коммуникации, открытой, в том числе и другим людям. В концепции Лумана «мир вещей» уступает место «миру смысла», а общество описывается как система «конституирующая смысл», и в этом мире смысла именно искусству принадлежит особая роль¹.

В соответствии с этим искусство, как порождение социума, в той или иной степени, обнаруживает близость к психическим системам, где важны персонажи как «художника», так и «получателя» и «наблюдателя произведения искусства»².

Искусство цифрового века, о котором пойдет речь в данном исследовании, является репрезентацией принципиально новой эстетики информационной эпохи, где оно (искусство) представлено в виде гигантской по объему базы данных. Утрата ауры, как неотъемлемая черта современного процесса художественного творчества — актуальное свойство современности. Процесс виртуализации, появление искусственной реальности - своего рода имитация воздействия на реципиента объектов, которые в действительности, возможно, и не существуют, как, например, воображаемая музыка у Аблингера.

¹ Луман Н. Общество общества / пер. с нем.; под общ. ред. А. Антоновского, О. Никифорова: в 2 т. Т. 1. — М.: Логос, 2011. — 640 с.

² Luhmann N. Die Kunst der Gesellschaft. Fr. a. Main: Suhrkamp. 1995. s 63, 517 S..

Искусство технологизированной современности, начавшееся с изобретения фотографии и появления звукозаписи, положило конец уникальности и утвердило принцип репродукции. Дальнейшим шагом стали цифровые технологии, которые довели принцип воспроизводимости до невиданных ранее масштабов. В Новых медиа художественные процессы, существующие на стыке искусства, науки и технологий, интегрируются в общее пространство. Медиа-коммуникативный фактор становится основополагающим в музыке рассматриваемого в исследовании периода.

Отсутствие универсальных способов создания художественных произведений принимает гибридные формы. Аура — один из наиболее часто используемых терминов Беньямина в теории медиа, остается основополагающим аргументом в пользу того, что фотография, и другие «репродуктивные» средства оказываются разрушительными. При этом, как утверждают в своем культовом труде «Диалектика просвещения» Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер, дешевизной серийных de luxe-продуктов и ее комплементом, универсальным надувательством, прокладывается путь изменениям в самом товарном характере искусства. Новым является не этот характер. Искусство отрекается от своей собственной автономии, гордо встаёт в ряды товаров массового потребления³.

Новые реалии современного художника и искусства возникают в пространстве культурных индустрий, понятия, которое впервые ввели также Хоркхаймер и Адорно в их вышеупомянутом совместном труде⁴. Это своего рода «промышленный аппарат» воспроизводства стандартизированных арт-новинок, где художественное творчество представляется как разновидность товара, у которого есть как производитель, так и потребитель.

Новые, динамичные, мобильные цифровые технологии своим появлением явно противоречили тяжелой аналоговой традиции, существовавшей на протяжении многих сотен лет, которая не могла защитить записанные изображения и информацию от потери, устаревания и разрушения.

Сегодня можно констатировать, что мы живем в постцифровую эпоху, что означает объединение до сих пор противопоставленных в рамках цифровой культуры аналогового и цифрового миров. Новая гибридная эстетика, проистекающая из опыта смешения или сращивания аналоговой и цифровой традиций, прежде всего с эстетической позиции, заинтересована в поражении, дефекте, повреждении и провале проекта цифровизации.

Современному художнику в широком смысле становится доступен весь гигантский архив, включающий в себя все, что создано и зафиксировано,

³ Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения: философские фрагменты Санкт-Петербург: Медиум, Ювента, 1997, 310 с.

⁴ Kreidler J. Arte hipermoderno // La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

как цифровым, так и аналоговым способом. Идея повреждения «идеального» звукового объекта, возможности его сжатия, ускоренного воспроизведения, дефекта, оказывается одним из средств работы с материалом, который по большей части заимствуется современным композитором из всеобщего архива звукозаписей. Эстетика так называемого глитч-арта, использующего всевозможные намеренно искаженные цифровые объекты, включена и в поле новой музыки. Глитч-арт – это своего рода искусство ошибки, всевозможных цифровых помех, означающее разрушение цифрового кода или же физическое манипулирование различными электронными устройствами. Отчуждая, присваивая и повреждая звукозаписи, монтируя их в соответствии с собственной концепцией, в которой идея краха цифровой культуры оказывается доминирующей, современный композитор сегодня отражает как кризис бездушной цифровизации, так и печальное положение современного художника, вынужденного заимствовать чужое.

В своем выступлении в Дармштадте в 1990 году австрийский композитор Ланг отчаянно протестует против унифицированности – против так называемого «музыкального супермаркета», где можно покупать, собирать, моделировать стили, не имея возможности перенести при этом глубину содержания. Известный роман «Мир как супермаркет» Мишеля Уэльбека поясняет и структурирует его же романы, где «логика супермаркета предусматривает распыление желаний; человек супермаркета органически не может быть человеком единой воли, единого желания»⁵. При этом, то, что иронично представляет и авторски переосмысляет в своем творчестве Ланг – противостояние унифицированности и превращение ее же инструмент индивидуальной композиторской стратегии, оказывается основой «музыкального воспроизводства» в творчестве Крайдлера. «Мир как супермаркет» не только не служит для него источником художественного возмущения, но и становится осью его же концепции неоконцептуализма.

Стратегия брендинга достигла сегодня и новой музыки. Молодые композиторы, в основном, ориентируются, приспосабливаясь к тому или иному бренду сочинения. Взаимозаменяемость партитур является прямым результатом. Она странным образом усиливается постепенным исчезновением рукописного письма из партитур, которое заменяется анонимной распечаткой нотных редакторов. Он называет это «невыносимым сопротивлением материала» или же «невыносимым сопротивлением художественной материи»⁶.

Теория мимесиса, являющая сущность искусства со времен Античности, оказывается в центре новой музыки рассматриваемого периода. Искусство конца XX — начала XXI веков по-своему решает проблему художествен-

⁵ Уэльбек М. Мир как супермаркет / М. Уэльбек. - М. : Ад Маргинем, 1998.

⁶ Lang B. The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. [Bernhard. Lang personal website] [Электронный ресурс]. URL:http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm (дата обращения 10.12.15).

ной репрезентации. Она переосмысливает понятие мимесиса, чрезвычайно расширяя его трактовку, когда более актуальным применительно к действительности, становится понятие «мимикрии». В животном мире «мимикрия» как понятие, исследована у Роже Кайуа⁷, которого интересует трансформация живого насекомого в мертвую материю под влиянием какой-либо надвигающейся угрозы. Это слияние с окружающей средой становится ключевым и для современного искусства. Так музыка сливается с окружающей средой в творчестве Аблингера. Живая эстетика «реального» привлекает композитора еще с конца 1980-х годов. Проблема существования искусства в эпоху его технической производимости служит эстетическим вектором его творческих идей. Утрата ауры, растворение действительности в симулякрах мнимой реальности заставляют Аблингера искать новые формы ее репрезентации и восприятия. В своем эссе 1999 года он пишет: «Тот факт, что существует, тоска по реальности, и что существует некая эволюция реальности (только в искусстве? Нет - вообще!) означает, что сама реальность - это всего лишь выдумка, образ. Эволюция реальности была, есть и будет возникать путем профанации, путем децентрализации, с истощающимся центром, потерей ауры. Это путь, который мы выбрали. Была причина сделать первый шаг, но мы забыли об этом. Теперь мы идем ради самого пути, ради фантастики»⁸.

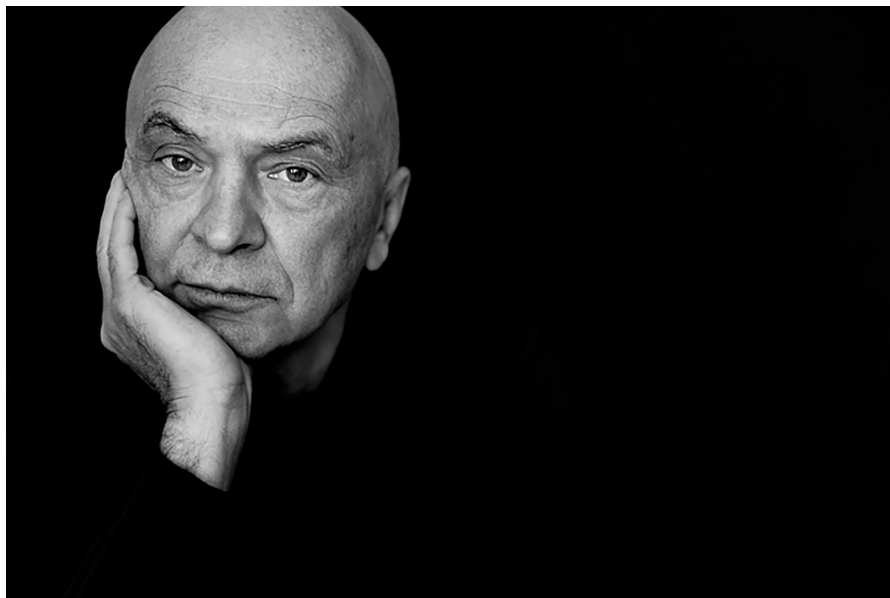
Очевидно, что музыкальный минимализм заимствует технические принципы аддиции и аугментации из области современных аудио-технологий, а повторяемость оказывается аналогична идее вирусного распространения. Концепция «Музыки в музыке» немецкого композитора Крайдлера состоит в том, что, если музыка работает с деконструкцией так же, как с медиа, Крайдлер называет ее «мета-музыкой», или «музыкой о музыке». Термин «медиа-музыка» также подходит и для той музыки, которая продуктивно отражает отношения между материалом и фигурацией. Его собственный творческий процесс освоения медиа-музыки начался с коротких сэмплов, фрагментов поп-музыки, каждый из которых был едва ли длиннее одного тона. Он применил их как прототипы тонов для новой музыки, используя, в том числе, и те композиторские техники, которые существовали в течение последних семидесяти лет; как материал, наподобие гиперссылки. В своей серии работ под названием «Окна» он разделил эти фрагменты музыки с тем, чтобы играть со степенью их узнаваемости. Звуковые файлы — различные источники, проявляющиеся на заднем плане, исчезают только в ситуации сжатия от 40 до 1000 миллисекунд. В зависимости от размера такого «окна» слушатель воспринимает сложно определяемый звуковой фрагмент или раздел, который явно имеет отношение к основной музыке.

⁷ Кайуа Р. Миф и человек: Человек и сакральное. — М., 2003 103 с.

⁸ Ablinger P. Texte 1988-99// zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf>

Сегодня, прежде чем композитор приступит к созданию какого-либо произведения, ему необходимо констатировать, что вся история музыки практически уже представлена в его компьютере или в Интернете, как в виде звуковых файлов, так и в виде партитур. Поэтому больше не нужно сочинять то, что уже существует, и этот богатый материал можно использовать одним щелчком мыши.

Молодое поколение композиторов, представленное в исследовании Крайдлером, не только активно использует медиа-технологии, но и провозглашает новую эру концептуального искусства, где идея первична над исполнением. Показательно, что по мере развития индивидуальных систем и авторских композиторских технологий в какой-то момент вновь возникает потребность в ярких оригинальных идеях, не всегда требующих адекватного воплощения. Одним из направлений в новой музыке наступившего XXI века становится неоконцептуализм, а концептуализация композиторского мышления является общей тенденцией новой музыки рассматриваемого периода в целом.



ГЛАВА 1. БЕРНХАРД ЛАНГ (1957)

Композитор Бернхард Ланг родился 24 февраля 1957 года в Линце. Первоначально занимался музыкой в консерватории Брукнера в Линце. В 1975 году поступил в Высшую школу музыки в Граце, где учился композиции, фортепиано, изучал теорию джаза, а также изучал философию и германистику в университете Карла Франценса. В период с 1977-1981 годы работал с различными джазовыми группами как композитор, как аранжировщик и пианист. К намерению стать композитором он приходит после занятий с Анжеем Добровольским, благодаря которому, он познакомился новыми музыкальными техниками, а также после уроков полифонии у Германа Маркуса Прессла, который познакомил его с додекафонными техниками Иосифа-Матиаса Хауэра. Далее, в Граце он совершенствовался у Геста Ньюритса и Георга Фридриха Хааса, которые открыли для него микротоновую музыку.

Занимаясь электронной музыкой и компьютерными технологиями, в IEM Graz разработал программное обеспечение CADMUS на C++ (информационная среда разработки для автоматизированного создания композиций), а также Loop Generator и Visual Loop Generator совместно с Винфридом Ритчем и Томасом Музилем. Начиная с 2003 года, Ланг интенсивно сотрудничал с хореографами – экспериментаторами - Ксавье Ле Руа, Вилли Дорнером, Кристиной Гэйгг, Силке Грабингером, с которыми он создал NetTrike в 2010 году, и совместный проект между IRCAM и IEM Graz. С 2003 г. Ланг — профессор композиции в университете искусств Граца.

1.1. МЕТОД АВТОМАТИЧЕСКОГО ПИСЬМА, ЛИТЕРАТУРА БИТНИКОВ И ПРОТОКОЛ СНОВИДЕНИЙ

Ланг — один композиторов, сумевших найти свой собственный музыкальный язык, а также неповторимый художественный метод, впитавший в себя как основы философии постмодернизма: Дёлеза, Деррида и Бергсона, так и идеи экспериментального кино — Мартина Арнольда новые направления в области литературы — Уильяма Берроуза, Христиана Лойдля, а также музыкальные явления, маргинализированные академической авангардной традицией, такие как: джаз, свободная импровизация, техно или прогрессивный рок семидесятых.

Первыми сочинениями, которые имели значение для формирования индивидуального творческого почерка Ланга стали *Ich I* для меццо-сопрано и восьми инструментов (1997) и *Ich II* для чтеца и Live-электроники на текст Лойдля (1995) — австрийского писателя, на которого повлияла литература поколения битников: Аллена Гинзберга, Уильяма Берроуза, Джека Керуака, Энна Уолдмана и других. В конце 1980-х и начале 1990-х он лично познакомился со многими из них во время пребывания в Школе бессвязной поэтики Керуака. Литературные модернисты первой половины XX века стремились к полному обновлению литературного языка. Негласным вождем «битников», или, так называемого «разбитого поколения», был признан писатель Керуак. Их увлекали различные эксперименты с формами и техниками повествования, а также работа с особой музыкальностью языка, в которой не последнюю роль играло увлечение Керуака джазовым биб-попом, открывшим в середине 1940-х эпоху модерн-джаза. Таким образом, языковая музыкальность литературы битников получила через обращение к тексту Лойдля, последователя поколения битников и Керуака — обратную проекцию в творчестве Ланга.

Когда в 1994 году композитор обратился к Лойдлю с просьбой написать текст для нового сочинения, последний столкнулся с противоречивой задачей: ему нужно было найти бессмысленный текст, который был бы бессвязным словесным потоком и одновременно частью бесконечного текста. Требовалось создать вербальный континуум. Лойдль создал текст, используя диктофон, на который он в течение нескольких недель записывал мысли на границе сна и яви, связал эти «протоколы» в единый текст, сделав это вне какой-либо поэтической цензуры. Результат был настолько убедительным, что он сразу стал основной осью произведения, едва ли в чем-либо измененной. Название «*ISCHT*» относится к части немецкого слова. Это может быть окончанием «*nicht*» — «ни» или «не». Применительно к пьесе, это обозначает отсутствие определяющей разницы в контексте представления какого-либо явления. С другой стороны, название «*ISCHT*» можно понимать как сокращение «ни» или «не»; эго, представленное в самоисчезновении. В пьесе сосуществуют различные слои:

1. Первичный слой — это непрерывный текст, который становится ритмическим генератором, своего рода таймером, определяющим единственный звуковой жест, его скорость и исчезновение.

2. Вторичный слой — это структура, которая интерпретирует его, как в качестве основного текста с жестикуляцией, существующей за его же пределами, когда язык случайным образом касается области бессознательного. Интерпретация за пределами языка ведет вслед за собой и музыку в сферу бессознательного.

3. Третичный слой: — это «автоматическое письмо», как прямая проекция бессознательного, которое размывает вторичный слой. Этот уровень также интерпретирует слой непрерывного текста (первичный), удваивая его. Он указывает на бессознательное, отражая первый сценарий.

Идеи бессвязной поэзии и автоматического письма Ланг спроецировал в область музыкальной композиции. И именно они стали основой его творческого метода в более поздний период творчества.

Творчество композитора сгруппировано в своеобразные мегациклы, которые характеризуют тот или иной метод работы, связанный с литературными, философскими или кинематографическими структурно-техническими ассоциациями. Один из первых мегациклов – *Schrift*.

Schrift 1 для флейты соло (1998) – первая работа из этого цикла. В них для композитора точкой отсчета в создании музыкальной композиции стала идея «поломки памяти» и попытки ее исправить. Память — генератор формы и структуры, а не то, что мы обычно подразумеваем в привычном понимании этого слова, как следов прошедшего момента в сознании человека. Происходит движение от момента к моменту, которые тут же стираются из памяти и затем неожиданно всплывают вновь. Конструкция при этом демонстрирует свое устаревшее значение в качестве способа презентации идеи, в которую больше невозможно поверить. Таким образом, автор пытался предложить идею деконструкции композитора, как такового, отбросив все виды структуры и все виды возможного контекста. Это непрерывный поток сознания в процессе самоопределения, запоминающий способы возможного структурирования, который, тем не менее, не несет в себе более никакого значения, так же, как и смысла. Содержание возникает только во взаимодействии: между реально звучащим и воспоминанием о нем, между predetermined структурами и «горизонтом ожидания» их будущих значений, которые возникают в результате самого процесса написания, самих же себя. При этом они обнаруживаются с помощью своего рода «автогенеративной» грамматики. Импровизации, фантазии о пустых пространствах и бессмысленных текстах, определяемые одной лишь структурой, «священные писания», существующие за пределами своего смыслового декодирования, которые, возможно, и объясняют сами себя, хотя и звучат настоящий момент времени.

Schrift 3 - последняя из серии пьес, в которой композитор попытался создать текст, образующийся в результате автоматического письма: быстрое письмо, создание шрифта в качестве записи полета мыслей. *Schrift 3* следует за *Schrift 2*, продолжая идеи автоматического письма, однако, воплощенные в данном случае в теле другого инструмента – аккордеона. Вдохновением для создания этой техники Ланга послужил текст предыдущей пьесы «*icht*» Лойдла, который был создан из протоколов, фиксирующих сновидения, а также сеансы импровизации с ансамблем «Пикник с Вайсманом».

Здесь цель состояла в том, чтобы преодолеть «мастеринг», то есть сам процесс сочинения музыки. Композитор написал эту пьесу во время пребывания на Крите, где услышал импровизацию на волынке, которую можно было как слушать, так и играть часами без перерыва.

Переломной работой для композитора, включившей в область его поисков идеи обновления принципов композиторской техники, стала пьеса, посвященная кинорежиссеру Арнольду.

A tribute to Martin Arnold I(1996) *A tribute to Martin Arnold II* (1997). В этом коротком музыкальном материале, послужившем основой для двух пьес, Ланг попытался перенести технику бесконечного повторения «пульсирующего» видеофрагмента Арнольда на музыку. И это было первым опытом подобного рода в его творчестве. Ланг взял фрагмент аудиозаписи в качестве основного материала для работы. В данном случае этим фрагментом записи была Симфония соль минор Моцарта, 19 тактов из первой части и еще несколько тактов из второй части.

Арнольд, использующий всевозможные «зацикливания» и многократные повторения кадра с его проработкой, использует этот прием как единственный технический преобразователь кинематографического текста. Кажется, что это «зацикливание» является главной находкой его техники. Арнольд применяет динамические циклы смещения, которые в достаточной степени отличаются от механической и статической первоначальной версии. Этот модулированный цикл использовался также и в хип-хоп музыке, Филиппом Джеком, Хельмутом Капланом и многими другими. Пьеса Ланга была предназначена для передачи этих техник на электроакустический носитель. Таким образом, используя не обработку звука, а лишь идеи «вырезки акустического кадра» и его последующего многократного копирования, он попытался создать сложную структуру, основанную на очень коротких сэмплах из симфонии. Он включил также и библейский текст из Екклесиаста «Время рождаться и время умирать...», в котором говорится о времени. Кроме того, он применил особый вид кодирования, присваивая номер каждой букве, что означает 1 для «А», 2 для «В» и так далее. Числовой индекс каждой буквы определял количество петель для каждого фрагмента, а его длина определялась микрокомпонентами отрезка, содержащего

19 тактов вырезанных из симфонии Моцарта, Ланг пытался избегать четкого проявления мотивов из оригинала. Использование всех этих методов и опора на немusикальские структуры проистекает из желания предложить совершенно иную логику музыкальной композиции. Здесь Ланг приходит к выводу, что отсутствие внутренней структуры не может быть компенсировано ссылкой на литературу или что-либо иное, не относящиеся к музыке. Стремление к диктату порядка и полной детерминированности свидетельствует о расстройстве сознания при паранойе, основанной на неспособности индивидуума справиться с внутренним хаосом реальности. Это — фактор определения чувственных данных в хаотическом потоке текста. В итоге составление структур из хаотического потока превращается в стратегию создания иллюзии целостности и защищенности. Оперируя этой композиционной идеей, Ланг вдруг обнаружил, что он понятия не имеет, как закончить эту пьесу. Он пытался реализовать ее на компьютере Atari - Falcon, который отключался после первых же трех минут готового материала. Несмотря на эти проблемы, Ланг продолжал работать над материалом из фрагментов музыки Моцарта после того, как отбросил все свои прежние структурные замыслы, что удивляет нас неким академизмом его композиторского мышления: значительно проще было бы реализовать этот замысел в контексте электроакустической композиции.

1.2. СТИЛЬ И ИДЕЯ В КОНЦЕПЦИИ БЕРНХАРДА ЛАНГА

Теоретическая работа Ланга «Стиль и идея»⁹, в которой опубликован текст лекции, прочитанной композитором в Осло в 2009 году воспроизводит название труда Шёнберга, фигурирующего в русскоязычном переводе под названием «Стиль и мысль»¹⁰.

Анализ данной работы Ланга помогает понять его концепцию Различия и Повторения, спроецированную из философии Делёза в музыку, послужившую основой яркого индивидуального творческого почерка Ланга. Различие – это стилевая идентичность. Однако, как это свойство будет проявлять себя в тех условиях, когда основой творческой стратегии становится повторение? Становится очевидным, в данном случае, что именно определение понятия стиля играет первоочередную роль. В этом эссе, созданном на основе лекции в Осло, Ланг противопоставляет прежнее понятие стиля бытующему в массовой культуре определению «Stylez». В этом контексте его диалог с Шёнбергом представляется особенно актуальным.

Первое, что привлекает внимание Ланга – это изначальная противоречивость понятия стиля. Слово стиль – это своего рода оксюморон, основанный на изначальной путанице, которая еще более усугубляется вводящим в заблуждение переводом немецкого слова «Stil» на английский «Style», который включает в себя несколько более широкую, а также менее конкретную область значений. Понятие стиля противоречит самому себе, обозначая как неизменную художественную идентичность отдельного человека, так и коллективное художественное высказывание эпохи, культурного региона, определенной культурной или этнической группы. Между этими гранями понятия «стиль» разворачивается диалектика различий, находящаяся в прямой зависимости от культурной парадигмы, в рамках которой она определяется. Кроме того, термин «стиль» имеет характер обратной связи, создавая своего рода хаотическую систему ссылок, утверждает Ланг.

Стиль, также подпись, служащая основой художественной идентичности, всегда относится к «общности» как в ракурсе эстетического многообразия, выраженного в множестве различных стилей, а также в его рыночной конкурентоспособности. Художник-одиночка всегда вписывается в определенный стилистический дискурс даже том случае, когда речь идет о негативном определении (например - «революционный стиль»). С другой стороны, стили, которые представляют групповые идентичности, всегда утверждаются путем обобщения индивидуальных стилистических черт, присущих произведениям, представленным на рынке или в контексте других средств распространения.

⁹ Lang B. Style_and_idea_ Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

¹⁰ Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. М., 2006.

Понятие стиля является производным от «стилуса», который в XV-м веке обозначал способ, которым (то есть каким стилусом) что-либо было написано. Таким образом значение было перенесено на понятие почерка. Почерк — это одно из самых личных средств самовыражения конкретной личности, способ ее самоидентификации. Последнее значение, как классификация группового стиля или какой-либо художественной школы, было выведено намного позже. В первом случае, (в отношении способа которым было бы что-то написано) стиль включает в себя различия, которые выводятся из идентичности.

Ланг цитирует Шёнберга из его работы «Стиль и идея» с тем, чтобы сопоставить его личное понимание стиля с Шёнберговским: «Положительные и отрицательные правила могут быть выведены из готового произведения как составляющие его стиля. У каждого человека есть свои отпечатки пальцев, и у руки каждого мастера есть своя индивидуальность; из такой субъективности вырастают черты, которые составляют стиль готового продукта. Каждый мастер ограничен недостатками своих рук, но ему способствуют их особые возможности самовыражения. От его естественных условий зависит стиль того, что он делает, и поэтому было бы неправильно ожидать, чтобы сливовое дерево плодоносило бы сливами из стекла или грушами, а, может быть, на нем бы выросли фетровые шляпы. Среди всех деревьев только рождественская елка приносит плоды, которые для нее неестественны, а среди животных только пасхальный кролик откладывает яйца, причем даже цветные»¹¹.

В контексте культурных различий определение идентичности многообразно, и это подчеркивает в своем эссе Ланг. Например, в восточных культурах идентичность в художественном высказывании или почерке, часто определяется как способность выполнять точную копию стиля мастера / почерка. Даже у учеников Баха было обычным делом копировать почерк мастера, так как художественная идентичность еще не была определена индивидуально, как это было пятьдесят лет спустя. Это также привело Баха к возможности копировать целые произведения Вивальди. Определение стиля как «сформированного способа выполнения того или иного действия в человеческой деятельности» подразумевает также категорию повторения: без повторения, сам принцип исполнения невозможно классифицировать с позиции стиля¹².

Ланг говорит о повторении как факторе стиля: «повторение происходит снова, когда коллективная идентичность (в условиях какого-либо эстетического канона, основанного на негативных и позитивных правилах, элементах моды и т. д.) повторяет индивидуальный способ повторения. Понятие стиля, как определения идентичности, также сопровождается атрибутами неизменя-

¹¹ Lang B. Style and idea_ Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

¹² Lang B. Style and idea_ Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

емости и «отличительности», что означает особенность объекта или их совокупности объектов, которые позволяют не принять их за что-либо другое. В этом отношении, он более или менее, противостоит моде, брендингу и маркетингу, политической экономии, и эстетике. В зависимости от политической системы, в которой живет человек, характер личностного стиля, определяющего художественную идентичность, варьируется от попытки революции (Новая музыка 1960-1970-х годов) до создания нового бренда, адаптирующегося к потребностям настоящего»¹³.

Интересный аспект стилистической идентичности в противоположность общему стилистическому канону, полагает Ланг, состоит в том, что, чем дальше он углубляется в идентичность субъекта, тем больше он затрагивает те слои сознания, которые превосходят индивидуальную идентичность и, возможно, снова касаются коллективной идентичности. Когда сюрреалист начинает экспериментировать с самым экстремальным исполнением почерка, а именно с так называемым автоматическим письмом, эти действия, возможно, нацелены на опыт этих коллективных идентичностей. Здесь почерк становится инструментом подсознания¹⁴.

Далее Ланг детально описывает процессы автоматического письма, определяя в сноске, что у шизофреников почерк меняется при смене личности. Таким образом, в практике автоматического письма конституция личного стиля может проступать между двойной диалектикой общих идентичностей подсознания и общих идентичностей глобального дискурса. Чтобы сделать это более понятным, Ланг дает описание индивидуального стиля Лахенмана, определившего его творчество, начиная с периода между 1967-м и 1975-м годами. «Его особый музыкальный язык этой эпохи можно узнать буквально по нескольким звукам, у него есть атрибут неизменности («Unverfügbarkeit»), который характеризует индивидуальный стиль. Этот стиль наиболее четко отразился в его опере "Девочка со спичками" но уже в 1990-х годах. Почерк Лахенмана определялся "Негативной диалектикой" Адорно, воплощаемой в репрезентативных структурах музыки, в предложенной им концепции безмолвного красноречия. При этом его стиль как с философской точки зрения, так и с исторической, должен рассматриваться в тесной связи с авангардом 1950-х годов и сериализмом. В конце 1980-х, однако, он стал такой выдающейся фигурой новой музыки, что композиторы во всем мире начали копировать его язык как в целом, так и "сэмплируя" — то есть буквально воспроизводя его особенные звуковые структуры, связанные с особыми периферийными инструментальными техниками»¹⁵.

¹³Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

¹⁴Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

¹⁵Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

В своем выступлении в Дармштадте в 1990 году Ланг отчаянно выступает против унифицированности – против так называемого «музыкального супермаркета», где можно покупать, собирать, моделировать стили, не имея возможности внести в них глубину содержания. Другая интересная ссылка, возникающая у Ланга - «Мир как супермаркет» Уэльбека. «Мир как супермаркет» поясняет и структурирует романы Уэльбека. «Логика супермаркета предусматривает распыление желаний; человек супермаркета органически не может быть человеком единой воли, единого желания»¹⁶. Сам Уэльбек также сильно привязан к критическому мышлению, как и Лахеманн в начале 1970-х. На него повлиял политический климат Германии и Франции 1969-1970 годов, когда искусство рассматривалось в тесной связи с движением и деятельностью RAF (РАФ)¹⁷.

Ланг говорит о том, что, когда он начал играть музыку в австрийских андеграундных группах в начале 1970-х, современные группы использовали в основном две стратегии: первая - была чистым копированием песен англо-американских групп, так называемых *Kommerz*, их музыкальных стилей и внешнего облика участников, вторая — нацелена на создание своих же собственных оригинальных композиций и специфического музыкального стиля, экспериментирования, часто весьма рискованного, и это был выход за пределы собственных возможностей. Это называлось андеграундом или же прогрессивным роком. В связи с тем, что рынок взял на себя управление стилистическими идиомами, в качестве брендов, а также с новыми возможностями доступа к архивам с помощью потокового сжатия через Интернет, в середине 1990-х произошел своего рода стилистический взрыв. Как в новой музыке, так и в поп-музыке, все, что когда-либо создавалось человеком, стало доступным для массовой аудитории и для отдельного артиста. Молодой композитор теперь мог создавать произведения, просто собирая доступные образцы из уже открытого архива, супермаркета.

В музыке Техно личность исполнителя / композитора стала внезапно исчезать, она вытеснялась и становилась заменяемой. Таким образом, не было никаких ограничений для возможных экспериментов. Выборка сама по себе стала проблемой, вызванной новыми технологиями и доступностью большей компьютерной памяти для отдельных пользователей. Это дало начало постмодернистскому способу перечитывания существующих текстур, воссоздавая их заново путем повторного смешивания уже существующих в этом поле стилистических элементов. Возникновение DJ –культуры было главным образом основано на многократной стилистической переработке существующего архива. Следствием этого были как положительные, так и отрицательные резуль-

¹⁶ Уэльбек М. Мир как супермаркет М.: Ад Маргинем 2003, 160 с.

¹⁷ «Фракция Красной Армии» (РАФ, RAF — нем. Rote Armee Fraktion) Активно действовала в Западной Германии. Дата формирования, 1968 год . Дата роспуска, 20 апреля 1998 г.

таты. Положительным результатом, с точки зрения Ланга, стала появившаяся таким образом возможность играть с существующими стилистическими парадигмами аналогично конструктору Lego и взрывать все правила и каноны, о которых говорил Шёнберг: «И, опять же, принципы, на которых основывается эта новая музыка, представляют себя еще в более негативном ключе, чем самые строгие правила самого строгого старого контрапункта»¹⁸, — говорит Ланг языком Шёнберга. Таким образом, Ланг наглядно объясняет свой метод, впитавший в себя историю развития и формирования нового подхода в условиях цифровой эпохи, Техно-музыки и андеграундных групп, по аналогии с которым он создает свой собственный неповторимый стиль и технику.

Негативный результат, полагает Ланг, состоял в том, что теперь в создании стиля полностью доминировало желание образовывать новые бренды из существующих и продавать их. Идентичность той или иной группы в значительной степени определяется выбором объекта для подражания. Это же, касается и всех прочих модных трендов. Английский брит-поп, такой как Oasis, в наши дни стал идеальным симулятором *Beatles* и технически даже лучше оригинала. При разработке синтезаторов мы можем обнаружить тенденцию к переходу от программируемых открытых систем к предварительно заданным инструментам, звуки которых уже подразделяются в соответствии с определенным стилевым набором. То же самое касается и новой музыки: стратегия брендинга, также достигла этой области. Молодые композиторы, в основном, действуют, приспосабливаясь к тому или иному бренду сочинения на рынке современной музыки, чтобы стать модным композитором. Взаимозаменяемость партитур является прямым результатом подобных действий. Она странным образом усиливается постепенным исчезновением рукописного письма из партитур, которое заменяется анонимной распечаткой нотных редакторов. Сама среда становится сообщением – перефразирует Ланг-Маклюэна¹⁹. Эти новые композиторы имеют тенденцию подражать не только методам оригинального бренда, но и «отношениям», личным «настройкам» композиторов.

Термин «стиль» стал идеальным способом классификации и маркировки глобального торгового центра. Он начинает работать в тот момент, когда вы запускаете свой mp3-плеер, который заставляет вас искать собственную музыку среди множества предварительно заказанных «stylez». Но, поскольку английское значение стиля далеко выходит за рамки искусства, а также охватывает сферы организации повседневной жизни, к настоящему времени начался процесс «Verdrängung» (нем. Вытеснение) музыкального искусства. Мы можем наблюдать рост караоке-культур и это очень хороший пример того, как

¹⁸Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

¹⁹Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

«Stylez» становится основой фальшивых идентичностей посредством симуляции – утверждает Ланг²⁰.

«Молодежная культура в настоящее время предпринимает отчаянные меры, чтобы избежать всепроникающей нивелирующей силы политической экономии. Исчезновение ценности авторского почерка, потеря политического критического ракурса, за исключением терроризма, исчезновение политической ориентации как в новой музыке, так и в развлекательной индустрии, характеризуют общество»²¹.

Аргумент Шёнберга, заключающийся в том, что идея (концепт, концепция) принципиально важнее стиля, все еще видится крайне полемическим для Ланга. И здесь он вновь цитирует Шёнберга: «Весьма прискорбно, что сегодня множество современных композиторов до такой степени увлечены обретением стиля, что их мало волнует идея. Отсюда возникают попытки стилизации»²². В этом аргументе Ланг видит существенность различий между стилем и манерой, а также стилем, который является лишь опосредованным результатом концепции или художественного метода, и делает интеллект корректирующим фактором, где стиль может быть направленным против власти Stylez в отношении его маркетинговых стратегий. Ланга интересует рыночный тип коллективной идентичности, который приводит в итоге к единообразным типам качеств.

Представляя свои творческие стратегии, направленные на то, чтобы справиться с множеством стилей и в тоже время продемонстрировать незавершенный запрос об индивидуальном стиле, Ланг говорит о невозможности для себя быть поглощенным постмодернистским потоком Stylez, включая бесконечные разновидности новых медиа, новые формы искусства, новые технологии. Он называет это «невыносимым сопротивлением материала» или же невыносимым сопротивлением художественной материи.

²⁰Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

²¹Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

²²Lang B. Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

1.3. АЛГОРИТМИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ КОМПОЗИЦИИ: ПРОГРАММА CADMUS — АВТОМАТИЗИРОВАННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ

Ланг много лет работал в Институте электронной музыки и акустики. За это время были созданы композиции для магнитофонной ленты, а также для инструментов и живой электроники. Помимо практической композиторской работы, Ланг, в своей рамках деятельности в Институте IEM Graz, осуществляет описание теории и практическую реализацию алгоритмических методов композиции. Особый вклад композитора состоит в проведении практических и теоретических курсов алгоритмической композиции, которые состоялись в IEM Graz в летнем семестре 1995 года. Материал был включен в серию публикаций под общим названием DIMINUENDO²³.

CADMUS – это автоматизированное проектирование музыкальной композиции. Репрезентация этого алгоритма существует для создания методологии программирования в процессе композиции. Алгоритм относится к особой грани музыкальной концепции пространства, а именно, к идее интервальной редукции. Прежде чем рассматривать концепцию диминуции – то есть уменьшения или сжатия, ее следует проанализировать в историческом контексте. Описание алгоритма CADMUS не может быть представлено в самостоятельном качестве, а лишь в контексте его фактического применения в процессе композиторского творчества. Основным методом CADMUS становится принцип сжатия как способ трансформации интервалов в музыкальном пространстве. Термин «диминуция», применительно к новым музыкальным технологиям, можно описать и в общем историческом контексте, и его алгоритмических основаниях.

Первоначальной концепцией диминуции была идея замены интервалов использованием так называемых частотных рядов. Получающиеся программные функции могут повторяться, создавая многослойные данные с возрастающей сложностью. Эта функциональная итерация миниатюрных функций, доказала свою эффективность, открыв новое поле для экспериментов и исследований. Эти функции могут применяться как к горизонтально-мелодическим, так и к вертикально-гармоническим интервальным структурам. Комбинируя эти оба вида диминуции в матрице, создаются музыкальные данные с похожими мелодико-гармоническими свойствами.

Программы создают структуру, использование которой может привести к внутренним изменениям в самом процессе композиции. Композиторское мышление, таким образом, можно стимулировать и обновлять, включая алгоритмические процедуры в процесс принятия возможных музыкальных

²³ Lang B. Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

решений. Это обновление не обязательно должно заключаться в изобретении новых техник: оно также может найти свое отражение в эстетико-методологическом ключе и трансформации музыкального мышления.

Композитор вступает в дискурс о возможностях новых технологий, обнаруживая фундаментальные различия между машинно-ориентированным и психологически-интуитивным. Он сталкивается с двумя различными типами композиторского мышления, один из которых самопроизводный, то есть отражение в ином формализованном объекте, а другой – продукт кго индивидуальности, нерегулярности и неопределенности, со всей его непостижимостью и заблуждениями.

Увлечение алгоритмическим мышлением дает композитору новый сценарий, в котором он может принять участие в создании творческой сверхличности, объединяющей стихиную творческую энергию с новыми технологиями и властью машинного интеллекта. В соответствии с замыслом авторов этот алгоритм освобождает композитора от принятия многих решений, предоставив их искусственному интеллекту.

Ланг представил алгоритм компьютерной композиции, который разработал в процессе сочинения пьес *Quartett für Flute Solo* (1991) (Квартет для флейты соло), *Brüche* (1992) (Перерывы) для кларнета, струнного квартета и препарированного фортепиано, *Küstenlinien* (1992) (Береговые линии) для двух фортепиано и ударных. В них композиторский процесс и программирование работали, в основном, в параллельном ключе. Алгоритм не претендует на принцип, который отклонялся бы от какой-либо вполне конкретной композиторской задачи. Это не что иное как сумма правил, предоставляющая одну из бесчисленных возможностей. Алгоритм может быть сформулирован в общем виде, что также делает его применимым для задач композиции в области электронной музыки.

Разработка взаимоотношений различия и сходства и интеграция алгоритма, его проработка в режиме реального времени были бы особенно привлекательными задачами. Поскольку идеи в отношении этого метода также ведут свое происхождение из области математики, композитору был интересен процесс генерации формообразования на основе звуковых рядов и их перестановок и пермутаций. Экспериментальным путем Ланг смог определить, что итеративные (повторяющиеся) уменьшения какого-либо процитированного фрагмента предполагают, что они могут заполнить собой все звуковое пространство.

Тонкость и сложность мыслительных процессов композитора может быть лишь частично заменена или смоделирована программой, подчеркивает Ланг в описании системы CADMUS. Тем не менее, он понимает это как тонкую игру с новыми технологиями, источник вдохновения и одновременно платформу для экспериментов и механизированного представления множественных граней авторского Эго.

Говоря о диминуции, Ланг в первую очередь, обращается к истории этого термина²⁴. Диминуцией (*diminutio* – лат.) в музыковедении традиционно обозначается техника ритмической композиции и приём орнаментики, используемый в старинной музыке. В ритмическом контексте диминуция – это диминуция длительностей в определенном пропорциональном соотношении, применявшаяся в музыке Средних веков, Возрождения и Барокко. При мензуральной нотации диминуция как, например, диминуция тальи – то есть повторяемого римического отрезка, достигалась через мензуральную смену²⁵. Диминуция в качестве термина, применяемого в полифонии, предполагает сокращение темы. Диминуция происходит от латинского «*diminuerе*», что означает — разделить / измельчить, что относится и к старинной орнаментике. Уменьшение — диминуция как заполнение пробела между различными тонами, это именно тот вариант термина, который важен для алгоритма Ланга. С самого начала истории музыки диминуция была необходимой частью формирования мелодии, в отношении отнюдь не избыточных ее дополнений. Импровизированная диминуция является неотъемлемой частью певческой практики. В качестве примера у Ланга приведена диминуция "La Fontegara" Сильвестро Ганасси.

5 Beispiel für das komplizierte Diminuieren mit Besonderheit. [vielfältig] in Rhythmus und Melodieverlauf, einfach in der Taktart.

6 Beispiel für das komplizierte Diminuieren mit Besonderheit. [vielfältig] in Taktart und Melodieverlauf, einfach im Rhythmus.

7 Beispiel für das komplizierte Diminuieren mit Besonderheit. [vielfältig] in Rhythmus und Melodieverlauf, einfach in der Taktart.

8 Beispiel für das durchgängig komplizierte Diminuieren. [vielfältig] in Rhythmus, Taktart und Melodieverlauf.

Диминуция "La Fontegara" Сильвестро Ганасси

Ланг также говорит о методе редукции, о котором пишет Аллан Форт в «Введении в шенкеровский анализ» (совместно с С. Э. Гилберт) (1982), где

²⁴ Lang B. Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

²⁵ Harvard Dictionary of Music 4th ed. Cambridge, Mass., 2003, p.423.

аналитический аппарат шенкеровской теории применяется американскими исследователями не только для анализа классических произведений, но и проецируется на современную музыку²⁶.

В основании музыкальной сет-теории лежит стремление, сходное с тем, которое послужило источником поисков создания алгоритма Ланга - осмысление музыкального искусства в качестве феномена математической логики. С одной стороны, понятие уменьшения может быть понято как заполнение интервального промежутка, с другой — диминуция означает пропорционально деформированный аналог временной формы.

Одним из первых возникает вопросов относительно того, возможна ли форма диминуции, которая соответствовала бы обоим измерениям — как временным, так и звуковым. Исходные интервалы, подвергающиеся редукции, должны быть узнаваемы как в ритмическом, так и в мелодическом контексте. Таким образом, Шенкер утверждал, что «различные аспекты крупномасштабной структуры часто отражаются в малых». Шенкер обращается к законам биологии. Проводя параллели с природными феноменами и явлениями органической жизни, он моделирует при их участии художественные процессы. «Тенденция распространения формы первичной структуры <...> проходит через все уровни голосоведения»²⁷. Таким образом, чем ближе объект к первичной структуре, тем больше его подобие. Музыкальная композиция уподобляется ветвящемуся дереву, дающему все новые побеги.

Следующий пример, на который ссылается Ланг из другой теории диминуции Антонио Брунелли²⁸, должен наглядно прояснить его идею:



Антонио Брунелли

В этом примере диминуции допускается повторение первоначального мотива с ритмическим сжатием.

²⁶ Lang B. Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

²⁷ Schenker H. Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. S.90

²⁸ Антонио Брунелли (1577 - 1630) итальянский композитор и теоретик раннего периода эпохи Барокко.

Исходная формула показана слева, диминуция — справа; для Ланга при выборе этого примера было важно, чтобы уменьшения были очень похожи на форму исходной формулы. Как только возможность такой музыкальной структуры была продемонстрирована, принцип может быть расширен от трех до абсолютно любого количества структурных уровней. Подобное возвращение музыкальной фигуры на разных структурных уровнях показало родство фрактальных структур и их самободобной генерации, как это было описано Бенуа Мандельбротом и другими с помощью термина «фрактал».

Приводя этот пример, Ланг подчеркивает, что не ставит своей целью, сопоставление с фрактальной структурой у Шенкера. Он пишет также о генераторах фракталов, которые сегодня вполне доступны в коммерческом музыкальном программном обеспечении. Эти генераторы проецируют матрицы значений фрактальных изображений на скромный набор точек из 128, 256 или 512 значений высоты тона, или длительности. Остается открытым вопрос, могут ли эти преобразования на самом деле представлять те отношения самоподобия, которые настолько очевидны в фрактальной геометрии, спроецированные в музыкальную область? Именно для ответа на него Ланг искал принцип построения, который мог бы осуществлять сложные операции, такие, как аналогичные сокращения с ограниченным количеством звуков, однако выполненные, совершенно нетривиальным образом.

Он не стремился к созданию полностью детерминированного алгоритма, который освободил бы его от принятия всех возможных решений относительно процесса композиции, но его целью было воссоздание алгоритма, который должен учитывать свободный, импровизационный, и даже хаотический тип возможности уменьшения. То, что рассматривает диминуция в качестве заполнения интервала, было отправной точкой для его размышлений. Таким образом, диминуция означает вставку серии тонов в интервал I. Мы можем говорить о представлении интервала с интерполяцией убывания, но также и о его подмене, поскольку первоначальный интервал исчезает в самом предыдущем процессе. Форт подчеркивает, что редукция заменяет контрольные тона, то есть они могут исчезать. Таким образом, Ланг констатирует справедливость следующей формулы: сумма всех интервалов в серии « i_k » замещающих тонов равна интервалу I, который должен быть диминуирован²⁹.

$$I = \sum_{k=1}^n i_k \quad I, i_k \in \mathbb{Z}$$

Отрицательные числа здесь указывают на нисходящие интервалы, положительные числа — на восходящие. В то же время концепция диминуции

²⁹ Lang B. Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

неразрывно связана с временной стратификацией, которая четко отделяет продолжительность основных интервалов от длительности основных интервалов уменьшения. Это отражено и в анализе Шенкера через дифференциацию различных пространств (передний план / средний / фон). Здесь диминуция понимается как процесс разделения, или как разрушение пространственных отношений. Следующим шагом Ланга становится стремление показать, как диминуция самоподобных рядов может быть реализована в качестве алгоритма генератора структуры в программе композиции³⁰.

Алгоритм, описанный для независимых рядов, является модулем из программы «CADMUS Computer Aided Construction», которая разрабатывалась в течение нескольких лет предоставляет собой серию инструментов анализа и генераторов структуры для решения определенных композиторских задач. Этот модуль был создан в связи с композиционным процессом и был непосредственно использован в нескольких работах Ланга.

Первый вопрос, который закономерно возникает в этом случае, заключается в том, имеет ли смысл композитору заниматься разработкой алгоритма с точки зрения программирования, так как это занимает довольно много времени? Разумеется, что при этом технический уровень знаний о программировании у композитора может быть явно недостаточным.

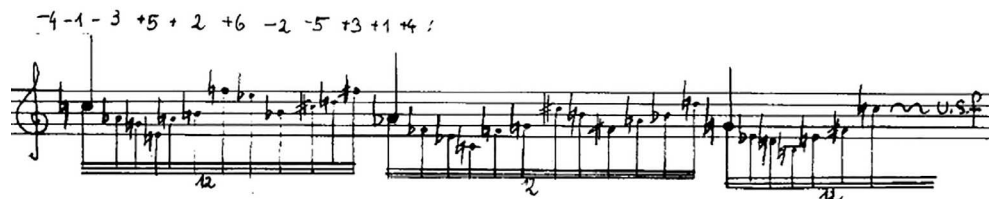
В коммерческой программе относительно трудно найти (как бы она ни была сложна и обширна, например, MAX10) дифференциацию и индивидуализацию возможных путей решения, которые должны происходить в процессе композиции. Кроме того, использование готовых программ может легко привести к безоговорочному принятию несвойственных тем, или иным принципов мышления композитора, категорий, что часто также означает бессознательное принятие неподходящих критериев отбора. Поэтому кажется более уместным и более индивидуальным объединять программирование и композицию, именно с позиции композитора, а не программиста, в результате чего способ нахождения решений часто может быть очень схожим. И это не исключает интенсивного сотрудничества с профессиональными программистами, скорее, это является предпосылкой для эффективной работы – утверждает Ланг³¹. Эта возможность самопрограммирования поддерживается все более простой обработкой языков программирования. Вернемся к алгоритму для независимых рядов строк.

При разработке настоящего алгоритма для удаления аналогичных рядов сначала предполагалось транспонирование исходной звуковой модели вокруг ее собственных интервалов. Например, в качестве глобального и локального принципа организации использовалась последовательность звуковых линий,

³⁰ Lang B. Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

³¹ Lang B. Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

интервалы транспонирования которых образовывали ее самую. На представленном примере показано применение этого принципа к серии из пьесы Ланга



Диминуция у Ланга

Ланг приводит пример транспонирования звуковой линии вокруг ее же собственных интервалов из своей же пьесы (здесь вокруг первых трех интервалов -4, -1, -3). Этот процесс вряд ли может создать более сложные структуры, чем, те, которые создает ортодоксальная додекафония и сериализм.

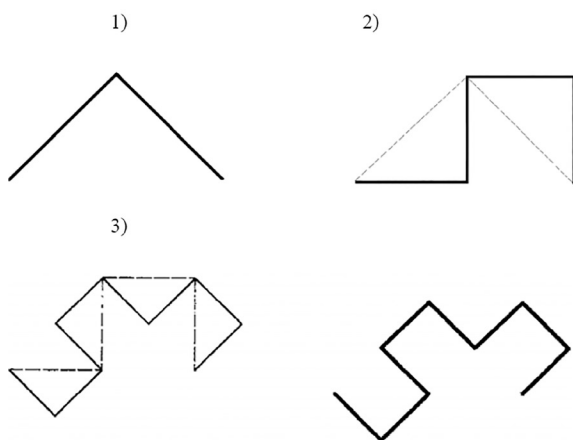
Далее композитор исходит из эстетической предпосылки создания обширных, сложных и изменчивых структур, из первоначально простых «звуковых клеток». Эта идея может быть выражена в следующих факторах: простота первоначальной формы и рост сложности для каждого уровня развития. Эти требования больше не являются частью личного эстетического канона и критериев отбора, благодаря чему Ланга поразили различия и диалектика почти взаимодополняющих терминов, таких как простота и сложность, и их развитие в музыкальном контексте.

При обсуждении парадокса береговой линии Мандельброт сравнивает два расстояния между начальной и конечной точкой линии с одной стороны, и суммой всех отдельных частей линии — с другой, используя различные масштабирования для измерения расстояния.

Парадокс береговой линии — это противоречивое наблюдение в географических науках, которое говорит о невозможности точно определить длину линии побережья из-за ее фракталоподобных свойств. Длина, как оказывается, зависит от способа измерения. Можно выделить изгибы любого размера, от сотен километров до долей миллиметра и даже меньше, и при этом нельзя очевидным образом подобрать размер наименьшего элемента, который должен быть взят за единицу измерения. Следовательно, однозначно определить параметры невозможно.

Аналогия между масштабированием и уровнем диминуции, между графическим и музыкальным интервалом, очевидна. Ланг также нашел ответ на этот вопрос в обсуждении Мандельбротом кривой Пеано и у австрийского математика Ганса Хана, внёсшего свой вклад в развитие топологии. *Итеративный* подход (англ. iteration - «повторение») - это процесс итеративной замены пространственных интервалов более мелкими копиями исходной формы. Параметрические кривые под общим названием «кривая Пеано» основываются

на образе квадрата. Кривая проходит через любую точку единичного квадрата. В свое время заняться этой проблемой Пеано побудил более ранний неожиданный результат Георга Кантора относительно того, что множество точек единичного интервала имеет ту же мощность, что и множество точек любого конечно-мерного многообразия, в частности, единичного квадрата.



Построение кривой Пеано, которое приводит Ланг в качестве примера

На рисунке показаны три итерации кривой Пеано. Производные траектории линий всегда заменяются уменьшенными копиями. Кривые Пеано — это геометрические образы, проходящие через все точки плоскости.

У Мандельброта кривые Пеано называются кривыми одного уровня, поскольку они постепенно заполняются по мере прохождения итерации. Здесь также очевидна аналогия с аспектом удаления интервалов, одновременно заполняющим интервалы. На кривых Пеано используются очень простые генераторы для отображения очень сложных структур, в связи с чем для Ланга этот аспект наглядности и ясности принципов работы определял тенденции. Проблема заключалась лишь в том, в какой степени эта очевидность могла бы быть утрачена в случае ее экстраполяции на музыкальные параметры или, с другой стороны, может ли она привести к тривиальным примитивизированным музыкальным результатам. Поэтому эта диалектика очевидности и отсутствия прозрачности не должна была бы исчезать при создании алгоритма.

Ланг попытался заменить каждый интервал последовательностью тонов и копией самой последовательности тонов. Однако, это может быть достигнуто лишь при четко оговоренных, определенных условиях. Исходная строка должна иметь интервал суммирования SI, который состоит из суммы отдельных интервалов. Этот общий интервал можно заменить другим, но только в том случае, если он также отображается как внутренний интервал исходного ряда: $[4\ 13\ +5\ +2]\ SI = [-1]$ Строка может заменить второй интервал

самой строки: [4 [4 1 3 +5 +2] 3 +5 +2] Однако, для того, чтобы иметь возможность заместить оставшиеся интервалы, необходимо изменить исходную серию, чтобы можно было получить серию замещения с соответствующим общим интервалом. Строка может быть увеличена пропорционально в 4 раза, чтобы заменить интервал [-4]:[[16 4 12 +20 +8] 1 3 +5 +2].

Эти пропорциональные замены имеют и очевидный недостаток, заключающийся в том, что основная форма в значительной степени деформируется и отношения сходства фактически исчезают. Микротоновые уменьшения или увеличения интервалов также могут быть необходимы. Кроме того, нет изменений в функции формы, то есть, основные направления перемещения интервалов независимы от их размера. Длина и форма серии замещения также остались прежними.

Это привело Ланга к следующему решению, а именно к использованию частотных рядов для замены интервалов базовых рядов. Под частотным рядом подразумевается часть звуковой линии. Эти частотные ряды, таким образом, представляют общие интервалы, которые встречаются в пределах ряда. Использование частотного ряда для удаления интервала создает множество вариантов замены для начальных интервалов. Для некоторых стартовых интервалов доступно несколько серий замены. Частотные ряды также могут быть сгенерированы по-разному.

Композитор может выбрать соответствующий частотный ряд для каждого интервала, который должен быть заменен.

Желаемый рост результирующей серии: в зависимости от длины L используемого частотного ряда, увеличение тонов L-1 достигается с каждой диминуцией. Если принять определенную желаемую длину целевой строки, это может быть достигнуто путем комбинирования различных длин строк. Включение достижимых абсолютных высот предполагает, что каждая замена вставляет новые тоны в начальный ряд. Поэтому каждый попытается выиграть, в ситуации разнообразия, в зависимости от используемого частотного ряда и его основного преобразования. Это требование проистекает, как полагает Ланг, из интуитивного понимания «кривой заполнения пространства», то есть наиболее полного и переменного заполнения пространства основного тона.

Предпочтение частотной серии может быть определено с самого начала в «таблице подстановок». Замены всегда следуют этой схеме. Ланг реализовал этот процесс как модуль в программе CADMUS. Он подходит для генерации роста макросерий.

Выбор замещающих частотных рядов также может быть сделан с помощью генератора случайных чисел, в результате чего, здесь должны были бы быть включены дополнительные фильтры, которые, в частности, исключают тривиальные обороты и частые повторения в слоях, которые наиболее прозрачны для слуха³².

³² Lang B. Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

1.4. LOOP- ЭСТЕТИКА: МУЗЫКА И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ КИНО

Помимо автоматического письма и экспериментальной поэзии поколения битников, о котором говорилось выше, на творчество Ланга коренным образом повлияло экспериментальное кино.

Кинематограф – самый массовый, тиражируемый вид искусства, который наряду с фотографией оказал сильнейшее влияние на принципы художественного мышления в целом. Наиболее значимая работа, посвященная вторжению техники в новую художественную реальность – известное эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху художественной производимости»³³. Философ утверждает, что именно кинематограф, «средство технической репродукции», является как самостоятельным видом художественной деятельности, так и отражением природы и социальной функции искусства.

В качестве технического изобретения, кинематограф, прежде всего, был движущейся фотографией. Переход от фотографической статики к подвижному фильму привнес объем в плоскостное изображение и одновременно стал достижением точности воспроизведения жизни. Однако, как полагает Беньямин, кинематограф предлагает зрителям «невообразимый, искусственный взгляд на действительность»³⁴. Философ сравнивает кинооператорскую работу с хирургическими манипуляциями, когда хирург воспринимает пациента не как личность, а скорее как объект необходимого вмешательства: «Художник соблюдает в своей работе естественную дистанцию по отношению к реальности, оператор же, напротив, глубоко вторгается в ткань реальности»³⁵.

В качестве новой творческой системы кинематограф соединяет визуальные и акустические элементы реального мира, бывшие разрозненными в процессе работы, воедино. При этом необходимо отметить, что даже столь реалистичное и жизнеподобное искусство, как кинематограф, образно. Теория кино, постулируемая философом Делёзом в его трактате «Кино», направлена не на сам объект, а скорее на его концепты, являющиеся более влиятельными, нежели оно само³⁶. Делёз обращается к трансформации всеобщего культурного опыта, который воссоздается современной культурой, основываясь на нем, классическом и экспериментальном кинематографе, где происходит процесс становления нового коллективного опыта.

Способом передачи смысла становится сумма приемов — монтаж. Именно он транслирует художественный смысл, содержащийся не столько в самих

³³ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум, 1996. 240 с.

³⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум, 1996. 240 с. С.47

³⁵ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости. Избранные эссе. М. : Медиум, 1996. 240 с. С.48

³⁶ Делёз Ж. Кино / Перевод с французского Бориса Скуратова. М. : «Ад Маргинем», 2004. 618 с.

кадрах, сколько в их сопоставлении и в работе с кадром. Монтаж, как утверждает Делёз – это определение целого «посредством пригонки, разрезки и новой искусственной пригонки»³⁷. Монтаж применяется к образам-в-движении, а его целью становится извлечение идеи и воплощение «образа конкретного времени»³⁸. Отдельно взятый кинокадр неподвижен, в то время как последовательность кадров создает иллюзию движения и образует специфику ритма фильма.

С. М. Эйзенштейн писал, что целью так называемого «вертикального монтажа» является попытка «найти ключ к соизмеримости между куском музыки и куском изображения; такой соизмеримости, которая позволит нам сочетать “по вертикали”, то есть в одновременности, каждую фразу пробегающей музыки с каждой фазой параллельно пробегающих пластических кусков изображения - кадров; и при этом в условиях совершенно такой же строгости письма, с какой мы умеем сочетать “по горизонтали”, то есть в последовательности, кусок с куском изображения в немом монтаже или фазу с фазой развертывания темы в музыке»³⁹.

В своей статье «Четвертое измерение в кино» Эйзенштейн подробно рассмотрел виды монтажа по линии кинетического ряда:

1. *Монтаж метрический*, который имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков, сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме и реализуется в повторе этих формул;

2. *Монтаж ритмический*, где в определении фактических длин кусков равноправным элементом вступает внутрикадровая наполненность. Фактическая длина не совпадает с математической длиной, отводимой ей согласно метрической формуле;

3. *В тональном монтаже* понятие движения обнимает собой все виды колебаний, исходящих от куска, и сам монтаж идет по признаку эмоционального доминантного звучания куска, где игра на комбинировании степени освещенности или разных степеней резкости представляет собой типичнейший пример;

4. *Обертоновый монтаж* представляется Эйзенштейном как конфликт между тональным (доминантным) началом куска и обертонным. Наиболее сложным и захватывающим типом построения последней категории будет случай, когда не только учтен конфликт кусков, как «физиологических» комплексов «звучания», но когда соблюдена еще возможность отдельным слагающим его раздражителям сверх того вступать с соответствующими раздражителями соседних кусков в самостоятельные конфликтные взаимоотношения, что образует своеобразную полифонию;

5. *Интеллектуальный монтаж* – соединение не «грубо физиологических обертоновых звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального поряд-

³⁷ Делёз Ж. Кино / Перевод с французского Бориса Скуратова. М. : «Ад Маргинем», 2004. 618 с.18

³⁸ Делёз Ж. Кино / Перевод с французского Бориса Скуратова. М. : «Ад Маргинем», 2004. 618 с. С.20

³⁹ Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: http://royallib.com/book/eyzenshteyn_sergey/chetvertoe_izmereni_e_v_kino.html (дата обращения: 06.07.2016)

ка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой...»⁴⁰.

Со всей очевидностью проступает общность приемов киномонтажа и новой музыки. Монтажный принцип не только определяет формообразование и возможность в коллажных формах сочетать элементы, несовместимые с точки зрения принятой ранее эстетики, но и принципы подачи информации, так как именно фрагментарность является наиболее адекватной формой современному сознанию.

Элементами монтажа в новой музыке становятся как фрагменты традиционного музыкального материала, так и фрагменты звукозаписей. Стремительно развивающийся процесс «оцифровывания» искусства является не только одной из ведущих тенденций современного художественного творчества, он также порождает многочисленные направления и формы современного цифрового искусства.

Самостоятельную ценность музыки как «архива звукозаписей», где источником нового служит не только уже существующий, но и зафиксированный материал, представляет «loop-эстетика» Ланга⁴¹.

Одним из источников идей и вдохновения для Ланга стало экспериментальное кино, в частности – фильмы Мартина Арнольда и Питера Кубелки.

Арнольд работает с кадром: каждый новый кадр кардинальным образом отличен от другого в рисунке, цветовом и, главное, временном качестве. В своем фильме «Alone Again» режиссер берет фрагменты старых фильмов и замедляет их, проигрывает в обратную сторону. При этом создается абсолютное иное напряжение и иные эмоции в восприятии сцен.

Арнольд использует метод, так называемой мыслительной синхронизации: асинхронное следование звукового потока и изображения приводит к определенному процессу восприятия: сознание постепенно начинает сопоставлять оба потока и приводит их к синхронному взаимодействию, увеличивая их интенсивность.

Кубелка также экспериментировал в русле десинхронизации звука и изображения. В фильме «Наша поездка в Африку» он умышленно устранял согласование между ними, сочетая их по-новому, метафорически, а не так, как это происходит в природе. Кинорежиссер утверждает, что звук и изображение – «совершенно разные, действующие на большом расстоянии информационные системы, связанные воедино нашим телом. Это чисто конструктивная вещь. Вот один аппарат, вот другой. А между ними — я. Они дают нам ощущения "здесь" и "теперь"»⁴². Величие звукового кино, согласно творческому кредо Ку-

⁴⁰Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: http://royallib.com/book/eyzenshteyn_serгей/chetvertoe_izmereni_e_v_kino.html (дата обращения: 06.07.2016).

⁴¹Lang B. Loop aesthetics Darmstadt 2002 [Электронный ресурс] // URL: members.chello.at/bernhard.lang/.../loop_aestet.pdf (дата обращения 29.07.2015).

⁴²Кубелка П. «Древнейший инструмент художника – это указательный палец» // Colta.ru. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/> (дата обращения: 4.07.2016).

белки, состоит в том, что оно вовсе не синхронизировано, так как эти две составляющие функционируют независимо друг от друга. Синхронизированная звуковая ситуация в кино создается искусственно, хотя казаться она может и вполне естественной. Современный этап развития зрительно-звуковых носителей (цифровая эра), при всем своем технологическом совершенстве не позволяет увидеть основу «звукозрительной метафоры»⁴³. С его точки зрения цифровое искусство непригодно для экспериментального авторского кинематографа. Он утверждает, что «содержания абстракции как аналога бессмертной души просто не существует; реально лишь то, к чему можно прикоснуться»⁴⁴.

Эти две магистральные идеи: первая – это работа с самим кадром, возможностью его временной транспозиции, вторая — концепт «звукозрительной метафоры» - оказываются в центре «loop-эстетики» Ланга.

Его теоретическая работа – это лекция, прочитанная в Дармштадте в 2002 году, с изложением оснований его так называемой «loop-эстетики», поможет в данном случае прояснить его творческие идеи и концепции.

«За последние пять лет я написал около дюжины пьес из цикла *Differenz/Wiederholung* (Различие/Повторение) для различных составов, говорит Ланг. Эти произведения связаны в основном с идеей повторения, и главным образом, с идеей дифференцированного повторения. В своей лекции я хотел бы представить не только свое философское понимание этой дихотомии, но также практические соображения, которые привели меня к техническим новшествам. Прежде всего я хотел бы представить некоторые из вдохновляющих меня идей, которые заимствованы в основном из области философии и изобразительного искусства»⁴⁵.

Перелом во взглядах Ланга, согласно утверждениям композитора, произошёл благодаря знакомству с философией Делёза, а именно с его эпохальным для постмодернистской культуры трактатом «Различие и Повторение». «Я начал изучать его с 1995 года, говорит Ланг, после того, как Христиан Лойдль открыл его для меня. (...)» «Для меня сдвиг в понимании различия, своего рода *Differance* в терминологии Деррида, был решающим для восприятия. Повторение как дифференцированная техника, стало еще одним средством деконструкции в моей работе, направленной на новый вид восприятия музыкальных жестов и звуков; при этом, моя цель внешне выглядела бы сходной с минималистской, однако, эта внешняя близость представляется поверхностной»⁴⁶.

⁴³Кубелка П. «Древнейший инструмент художника – это указательный палец» // Colta.ru. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/> (дата обращения: 4.07.2016).

⁴⁴Кубелка П. «Слух (звук) — посредник движения» // Искусство кино. 2012. № 2. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/02/n2-article19> (дата обращения: 06.07.2016).

⁴⁵Lang B. Time-Loop–Looptime A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016, Berlin, 14 March 2015 URL: <http://members.chello.at>

⁴⁶Lang B. Loop aesthetics Darmstadt 2002 [Электронный ресурс] // URL: members.chello.at/bernhard.lang/.../loop_aestet.pdf (дата обращения 29.07.2015).

Ланг говорит о себе как о последователе Шёнберга, для которого, повторение было запретным в течение длительного времени: «я стремлюсь к достижению непрерывного разнообразия и моя музыка, никогда не станет говорить одно и то же дважды»⁴⁷. Именно книга Делёза по словам Ланга, пробудила его от «догматического сна». Другой отправной точкой для Ланга стал изменяющийся взгляд на повествовательные структуры.

В литературе существовало множество попыток разбить повествовательные структуры. В качестве первой из таковых Ланг упоминает метод нарезок Уильяма Берроуза. Метод нарезок (*«cut-up method»*) – это литературная техника или жанр, в котором текст для создания нового произведения создается из уже существующего линейного текста в фрагментарности: он разрезается и в случайном порядке перемешивается. Этот процесс, посредством которого автор фрагментировал бумажный текст при помощи ножниц, а затем снова собирал слова или фразы был изобретен в 1920-х годах французским поэтом-дадаистом Тристаном Тцарой, а в период с 1950 по 1960 годы в значительной степени доработан и видоизменен канадским художником Брайном Гайсином и писателем-битником Берроузом.

В качестве второго важного литературного источника для своих идей Ланг называет джойсовский поток сознания, в котором бесконечно изменяющееся течение текста ускользает от линейного времени, а дифференциация времени становится скорее шумом, нежели артикуляцией координат.

Третий источник уже не имеет никакого отношения к литературе — это повторение: личная метафора Ланга, которая означает для него нечто вроде третьего измерения, возникающего из двумерности – как образ вращающегося диска. Поток текста останавливается, закликивается сам на себе, а семантические аспекты переходят к аспектам ритма и движения или же в звуковую область. «Если это срабатывает, полагает композитор, то оно способно создать новый взгляд на жестовую сущность текста, а также на понимание его музыкально-звуковой основы и, таким образом, мы приходим к изменению восприятия уже хорошо знакомых нам вербальных объектов. Возможно, в этом и состоит основная идея: мы работаем в определенном поле значений, и наша задача разработать новые способы слушания. Разрушение повествовательных структур также является основой импровизации»⁴⁸.

Сделав множество записей, Ланг сумел выявить основы речевой структуры, присущей многим из текстовых импровизаций, которые композитор осуществлял в процессе музыкально-литературных экспериментов с автоматическим письмом совместно с Лойдлем для работ из серии *Schrift*. После экс-

⁴⁷ Lang B. Loop aesthetics Darmstadt 2002 [Электронный ресурс] // URL: members.chello.at/bernhard.lang/.../loop_aestet.pdf (дата обращения 29.07.2015).

⁴⁸ Lang B. Time-Loop–Looptime A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016, Berlin, 14 March 2015 URL: <http://members.chello.at> (дата обращения)

периментов с текстами потока сознания и автоматического письма для серии пьес – *ISCHT*, начиная с 1997 года, он осуществлял импровизационные опыты с петлями. С этого момента творческий процесс превратился во взаимодействие расшифровки и перезаписи: импровизированные и выписанные повторения.

В первых пьесах из цикла *D/W Differenz/Wiederholung* композитор пытался перенести повторения из области импровизации в контекст четко зафиксированной нотацией музыки: он вновь ввел живую выборку элементов в пьесы, а также в импровизационные разделы, в сочетании со строгой фиксацией в нотации. Цикл *D/W* стал своего рода лабораторией для уже созданных пьес в записи и их переработки – «ремиксов», в которых принимали участие уже реальные живые музыканты-исполнители.

Самым важным источником вдохновения для Ланга стало творчество уже упоминавшегося режиссера Арнольда. Режиссер увлекал не только Ланга, он последний говорит о том, что в течение многих лет одним из главных влияний на творчество Филипа Джека были фильмы Арнольда. «Для моего творчества, они стали движущей силой для создания серии пьес под названием *Differenz/Wiederholung*, — цикла, который теперь насчитывает около 20 пьес, начиная от сольных работ до полного оркестра, в том числе двухчасовой музыкальный театр «Театр повторений»⁴⁹.

Говоря о влиянии фильмов Арнольда на творчество британского пост-минималиста Джека, Ланг имеет в виду не только принципы повторения, но и смешения цифровых и аналоговых технологий, использования старых «вертушек», пультов, в результате чего музыкант создавал оригинальные звуковые ландшафты «винилового рая».

Свою творческую позицию, сосредоточенную на проблемах Различия и Повторения, композитор определяет следующим образом: «Все, что уже существует в интеллектуальном пространстве, нам необходимо переработать: знание основывается на расшифровке идеи, закодированной в универсальной памяти»⁵⁰.

Опыты со звуковыми петлями, являющиеся в его эстетике, обозначенной как “Loop Aesthetic”, основой информации, композитор начал с 1997 г. со знакомства с творчеством Арнольда (к этому же моменту относится начало работы над циклом *Differenz /Wiederholung (D/W)*)).

«Мир как кино» для Ланга – основа восприятия. Классификация делёзовских образов и знаков представлена в трактате «Кино»⁵¹. Философ обращается к «Материи и памяти» Анри Бергсона, где проводится последовательная критика «естественного» положения, согласно которому вещи принадлежат

⁴⁹ Lang B. Time-Loop–Looptime A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016, Berlin, 14 March 2015 URL: <http://members.chello.at>

⁵⁰ Lang B. Time-Loop–Looptime A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016, Berlin, 14 March 2015 URL: <http://members.chello.at>.]

⁵¹ Делез Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М: Ad Marginem, 2004 – 624с. с.36

нашему сознанию в качестве образов (образов вещей). Согласно идее Бергсона, образ следует отделять от зрения и представления, так как он принадлежит самой материи, формируется в вещах, а не в психике⁵².

В кинематографе кадр – множество, состоящее из элементов, которые сами входят в подмножества. Пазолини называет такие единицы кинемами⁵³. Этот принцип единицы – «кинемы», избранный в кинематографе в качестве минимальной звуковой составляющей, у Ланга воплощается в идее акустического стоп-кадра, который также обладает сложной организацией. Идея отчасти аналогична тому, что предложил в 1960-х годах Янис Ксенакис. Математическое представление периодических колебаний в виде суммы гранул послужило в качестве отправной точки гранулярного синтеза звука. Эта концепция была развита в книге Ксенакиса «Формализованная музыка»/ «Formalized Music», где композитор предположил, что если в кино для порождения одной секунды движущегося изображения достаточно 24-х кадров, то возможно достичь и аналогичного эффекта и при генерации акустических стоп-кадров⁵⁴.

Обращение Ксенакиса к идее гранулярного синтеза в 1960-х годах неслучайно: в прежние эпохи память сэмплера была весьма ограничена, и в экспериментах музыканты были вынуждены оперировать короткими петлями, продолжительность которых лежала между 50 и 5000 миллисекундами и соответствовала диапазону кратковременной памяти. Взрыв экспериментальной музыки, произошедший в 1960-х годах, свершился одновременно с революциями в области киноискусства. Херцог использовал принцип круговращения в фильме Фата Моргана, а далее Кубелка, Экспорт и Вайбель стали использовать «петли» в качестве экспериментальных средств в искусстве кино.

В самом понятии о «лоор-эстетике» композитор выделяет одиннадцать факторов⁵⁵: один из основополагающих факторов — «трансмедиальность транскрипций» – референции принципов киноискусства на искусство в целом. Так, с позиции Ланга, творчество Арнольда оказало сильнейшее влияние на «концептуальную хореографию» Леруа, и на формирование идей Дорнера, в буквальном смысле творящего «скульптуры» из людей.

Ланг задается вопросом о причинах того, что фильм взял на себя функцию литературы и живописи, как наиболее часто возникающих источников вдохновения для музыки. С фильмами Арнольда у Ланга возникает особый ракурс взаимоотношений. Они стали для него источником различных трансмедиальных транскрипций. «Помимо музыкальных транскрипций, которые я исполнял, кадровая музыка Арнольда была концептуальной или фактической

⁵²Бергсон А. Материя и память. 1896. Опыт о непосредственных данных сознания. Собрание сочинений. М: Московский клуб, 1992. Т.1. С.159-317

⁵³Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М: Ad Marginem, 2004 – 624с. с.36

⁵⁴Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. New York: Pendragon Press, 1992. 387 p.

⁵⁵Lang B. Cuts'n Beats: a Lensmans View Notes on the Movies of Martin Arnold [Электронный ресурс] <https://bernhardlang.at/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf> (дата обращения 24.04.2020)

основой для танцевальных представлений таких хореографов-экспериментаторов как Леруа (Ghizelle), Кристины Гайг «Трике» и Дорнера, который фактически работал с Арнольдом»⁵⁶.

Через искусство хореографии, Ланг понял, что греческий корень *Kinesis*, (движение) в терминах кинематографа, оказался опорой для всех возможных проекций, включая музыкальные транскрипции. А поскольку все фильмы Арнольда посвящены движущемуся человеческому телу и его исчезновению, близость к танцевальному театру — тем более очевидна. Между тем, его работы — фильмы, которые были созданы между 1989 (*pièce touchée*) и 1998 годами (*Alone*) нашли свое отражение как в рекламе, так и преобразили лик видео-арта и кинематографа.

Вторым фактором становится *идентичность мира и кинематографа: «мир как фильм»*. Кубелка предлагал различать кинематографическое и пост-кинематографическое представление об индивидууме. Кино — это имитация реальности, которая заставляет нас взглянуть на мир иначе, а восприятие меняется в зависимости от угла зрения.

Третьим фактором становится *кадровый ритм*. В фильмах Арнольда соотношения между макро-уровнем и микроскопическими каркасными точками складываются таким образом, что последние оказываются на поверхности и по-своему структурируют время. Зацикленность и сбивчивость времени, основанная на идее навязчивого повторения кадра и его обратного движения, нарушает принцип повествовательности, и основой киноэстетики Арнольда становится ритмичное биение швов и разрезов.

Четвертый фактор — *деконструкция и разрушение пафоса*

Значительность события в кино трансформирует пафос в иронический жест, где градус исключительности существенно снижается. В работе с кадром Арнольда субъект теряется, постепенно становясь частью роботизированной машины.

Пятый фактор — *потеря субъекта*. Методика «зацикливания», применяемая Арнольдом, приводит к тому же эффекту, который возникает в техно, поп и рок - музыке, где субъект растворяется в повторяющейся и механизированной материи. Эту идею Арнольд развивает в фильме «*Pièce Touchée*».

С помощью «оптического принтера» Арнольд дублирует кадры оригинала и реорганизует их. Бесконечное мерцание и повторы расширяют границы кадры до формата короткометражного фильма (от восемнадцати секунд до шестнадцати минут). Жесты пары героев (мужчины и женщины) многократно повторяются и конденсируются в судорожных конвульсиях. При этом, Арнольд вновь фокусирует внимание на парности объектов. В *Pièce Touchée* - это мужчина и женщина, в *Alone Again* - это мать и сын, в фильме *Passage à l'Acte* идея бинарности разъясняет понятия интертекстуальности, определяемые Жераром Женеттом в

⁵⁶ Lang B. Cuts'n Beats: a Lensmans View Notes on the Movies of Martin Arnold [Электронный ресурс] <https://bernhardlang.at/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf> (дата обращения 24.04.2020)

его «Палимпсестах» как «соприсутствие двух текстов» или трансформации одного текста в другой⁵⁷ (в данном случае под текстом подразумевается кино).

Подобно диджею, Арнольд создает оригинальный аудио-ряд через сегментацию и повторения: хлопок двери, звук падающей вилки принимают на себя новую эстетическую значимость.

Время от времени звуковая дорожка имеет приоритет над зрительным рядом, так как фильм играет на случайных шумовых эффектах в качестве независимых элементов. Сегментация и повторение звуко-шумовых формул превращают диалог в недифференцируемый звуковой поток. Арнольд порывает с повествовательностью и нарративностью, на которых базируется действие киноискусства, обращаясь к коротким схемам памяти, которые составляют структуру современного художественного сознания.

Шестой фактор – единица движения и одновременно его объект – *петля (loop)*, которая и является центром «loop- эстетики».

Ланг подчеркивает, что мы сейчас существуем в рамках эстетики исчезающей информации. «На данный момент мы находимся в состоянии почти полной доступности архива в сети. Архив за пределами сети для большинства из нас больше не существует. С другой стороны, никогда в истории Архива так много информации не было потеряно или забыто. Это художественный и политический вызов для работы с этими фактами. Во всех случаях выборка основана на повторении и повторном чтении существующего»⁵⁸.

В этом смысле, синтезаторы Ланг противопоставляет сэмплам, поскольку они создают звуки с нуля в реальном времени, тогда как сэмплы — это в основном *Playback Machines*. Это и становится для него отправной точкой новой эстетики, которая была предсказана и подготовлена Берроузом и его *Playback - машинами*, в свое время основанными на магнитофонах, предшественниках сэмплеров: он снова и снова говорит: *Play it Back*. Ланг сосредотачивается на функции изменения восприятия, а новая эстетика основана на культуре повторения, в которой основное внимание уделяется не производству оригинального звука, а способу повторения архивов. Примерами этого являются: рост виниловой культуры, всей хип-хоп музыки, использование ретро-инструментов, усилителей в рок-музыке, использование экспериментальных техник из шестидесятых и семидесятых годов в новой музыке.

Как и в постмодернистской философии, у таких философов как Делёз, Деррида и другие, научная/художественная работа основана на переосмыслении чего-то уже существующего. Это не то, что Деррида называл «мертвыми повторениями», а экстатическое и творческое превращение старого текста в нечто новое, стремление к обретению нового прочтения.

⁵⁷ *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Herausgegeben von Ulrich Broich und Manfred Pfister, unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. – Tübingen: Max Niemer Verlag, 1985. – 373 S.

⁵⁸ *Lang B. Cuts'n Beats: a Lensmans View Notes on the Movies of Martin Arnold* [Электронный ресурс] <https://bernhardlang.at/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf> (дата обращения 24.04.2020)

Арнольд возвращает нас к сути до того, как кинематографическая иллюзия стала обычным явлением. Проекция «заикания», не способная составить повествовательное движение, необходимое для кинематического движения, становится эстетической средой и принципом, в котором Арнольд обнаруживает, что представление частот визуального среза создает особые ритмы. Это роботизированное / техноидальное измерение, которое доводится до восприятия Арнольдом и его техникой заикливания, похоже на переопределение роли музыканта в техно-музыке. Композитор в классической музыке все еще был художественным представлением субъекта, правителя или Бога-творца. В техно-музыке эта тема, кажется, исчезает, больше нет композиторов, нет опознаваемых музыкантов и нет исполнителей. Таким образом, роль Арнольда как режиссера меняется, он, кажется, больше выступает в роли визуального художника в контексте изобразительного искусства.

С потерей изображающего субъекта идет потеря повествования, по крайней мере, так выглядит на поверхности. Техника заикливания разрывается с линейной нитью повествования. Это приводит к появлению сети подтекстов и разнообразных суб-рассказов, представляющих субъект как шизофреническое множество. Эта сеть связана с открытой системой интерпретации. Арнольд порывает с линейностью оригинального повествования, на котором основано кинематографическое действие, заменяя его круговым циклом, тем самым развивая новое повествование: здесь он представляет европейскую традицию.

Таким образом, основной стратегией Ланга, унаследованной от Арнольда, является петлевание и сэмплирование, которые сегодня используются как в визуальном, так и в акустическом искусстве. Этот факт также является напоминанием, что использование становится структурой отображения для вышеупомянутых трансмедиальных транскрипций, от визуального до акустического, от кино до танца и музыки, и обратно.

Арнольд первоначально сэмплирует один и тот же жест, одно движение, состоящее из нескольких кадров, и составляет определенный макро-ритм, состоящий из петель и срезов. После этого происходит определенный сдвиг в первоначальном восприятии чистого движения, вокруг которого образуется новая область значений. Акустической иллюстрацией может служить непрерывное повторение одного слова, которое постепенно теряет свое первоначальное значение и превращается либо в звук, либо извлекает из себя множество новых возможных значений, содержащихся во всевозможных сочетаниях морфем⁵⁹.

Луп (loop-петля, кольцо)

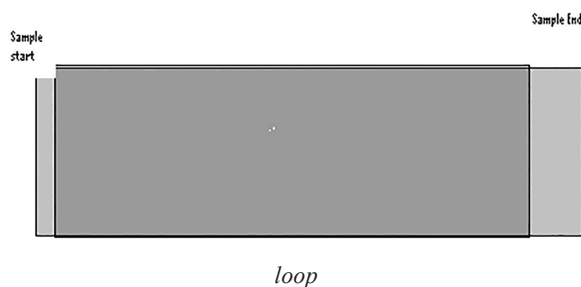
Исходным пунктом loop-эстетики для Ланга становится понятие петли, равнозначного в контексте цифровой культуры как для визуальных, так и для звуковых Медиа. Он полагает, что этот термин имеет самое непосредственное отношение к современной технологии копирования и интерполяции элемен-

⁵⁹ Lang B. Cuts'n Beats: a Lensmans View Notes on the Movies of Martin Arnold [Электронный ресурс] <https://bernhardlang.at/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf> (дата обращения 24.04.2020)

тов. Методы (CONTROL X, C, V) оказываются общими для компьютерного редактирования, независимо от используемой платформы.

Луп (loop петля, кольцо) — это зацикленная на самой себе структура, представляющая фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый для его циклического воспроизведения, в результате чего происходит возвратно-поступательное движение от конца к начальному пункту, который мы воспринимаем как повторение.

При этом используются различные способы, например, такие как, склеивание начала и конца магнитной ленты или же киноленты, что в данном случае не принципиально, с последующим циклическим воспроизведением в аналоговой технологии. Основные параметры лупа — это петля во времени, совпадение начала и конечного пункта петли, информационное содержание. Характеристики лупа включают в себя также: скорость чтения (например, частоту дискретизации), направление, режим чтения: линейный или хаотичный характер.



Типология петель, предлагаемая Лангом, включает в себя также временные различия: это гранулярные петли продолжительностью от 50 мс до 200 мс.

Кратковременные петли (продолжительность от 200 мс до 7000 мс) соответствуют временному диапазону кратковременной памяти, связанному с гипнотическими функциями. На подобном принципе существовала «Машина сновидений» Берроуза. Это стробоскопическое устройство, созданное в 1961 году совместными усилиями писателя Берроуза, художника Брайана Гайсина и математика Иэна Коммервиля. Машина сновидений производит мерцание примерно в 8-13 гц, вызывая визуальную стимуляцию воздействием на альфа-ритмы головного мозга.

Структурные петли выполняют иные функции: они обладают значительно большей продолжительностью: от 7000 мс до максимально возможного времени (для создания метаструктур, подобных экспозиции сонаты или фуги). Ланг предлагает тип модулирующих петель, соотнося их первый тип с кинематографической – «бродячей петлей» Арнольда и Ортиса – специфическим видом петли, которая стала чрезвычайно важной для видео-арта в 1980-х годах.

Модулирующие петли в конце цикла (часто в сочетании с начальной модуляцией), модуляция внутреннего содержимого цикла: (фильтры, итерация,

обратная связь). Для анализа видов модулирующих петель Ланг использует термин «гранулярный анализ».

Типы последующего преобразования петель предполагают процессы аналогичные минималистским паттернам, среди которых приращение (increment)-сопоставимое с процессом аддиции, уменьшение (decrement) – (или аугментация в минимализме), а также процессы, такие как, дрожание (jitter, когда внутри петли выделяется небольшое пространство – эpsilon-окрестность, в которой располагающаяся модулируемая точка петли беспорядочно двигается вперед и назад, часто действуя под контролем генератора случайных чисел).

Этому хаотичному процессу противостоит иной — колебание-осцилляция (oscillation), когда определенная точка петли ритмично движется в эpsilon-окрестности. Эти процессы могут быть включены в динамические системы, использующие итерацию (программирование при помощи клеточного автомата).

Ланг разделяет понятие глобальных модуляций, имеющих отношение к общей структуре, а также локальных — приводящих к изменению при каждом новом повторении.

Петли различаются и в историческом контексте. В аналоговых петлях (склеивание магнитофонной пленки) закичивание должно было быть выполнено как последовательность, в то время как цифровая петля создается путем многократного обращения к одному и тому же разделу оперативной памяти компьютера.

Важным фактором также является сложность контента: так, например, в минимализме первичная информативность должна быть минимальной, чтобы подчеркивать метаморфозы восприятия.

Не менее значительным характерным признаком дифференциации петель у Ланга служит их ритмическая структура. Она может быть как регулярная (когда длина цикла кратна единице квантования), так и не регулярная (длина цикла является иррациональной, кратной временной последовательности внутри петли, в результате чего возникает эффект заезженной пластинки с неравномерной дискретностью).

Упрощенно симметричная дифференциация Ланга основывается на математическом принципе симметричной перспективы. Так квантовые петли симметричны, не-квантовые — асимметричны, наподобие принципа добавочных длительностей у Оливье Мессияна.

Дифференциация повторений у Ланга строится на том, что глобальные изменения провоцируют количество репетиций (самых повторений), а местные модуляции – внутреннее изменение каждого из повторов.

Петли работают лучше всего при использовании маленьких ячеек длительностью от 200 до 7000 мс., и Ланг это свойство связывает с феноменом кратковременной памяти. В более поздних работах из серии DW он дифференцировал несколько феноменологических типов петель:

1) Условием для построения петли становится какой-либо фрагмент аудио или видео записи – сэмпл.

2) Внутри петли, образованной из сэмпла, определяется повторяющаяся зона.

Это означает, что процесс считывания фрагмента, начиная с начала петли (LST) и до ее конца (LE) движется с определенной скоростью. Опираясь лишь только фактором скорости, фрагмент может быть сжат или растянут. Он основывается на повторении и включает в себя движение.

Ланг приводит таблицу, определяя в ней, какие первоэлементы – сэмплы и производные – петли подлежат трансформации, а какие остаются неизменными:

SST	Начало сэмпла	неизменно
SE	Конец сэмпла	неизменно
SL	Длина сэмпла	трансформируется
LST	Начало петли	трансформируется
LE	Конец петли	трансформируется
LL	Длина петли	возможна трансформация
LPOS	Позиция петли	трансформируется

а) $SL = LL$; сэмпл считывается, скорость считывания может трансформироваться.

б) $SL > LL$, возможна трансформация: LST, LE, LL, Lpos

в) $SL < LL$; в особых случаях петля пересекает нераспределенную память, что может вызвать интересные побочные эффекты;

Техническая дифференциация:

а) немодулированная петля: так называемый «импульс»; имеет постоянную LL – длину петли

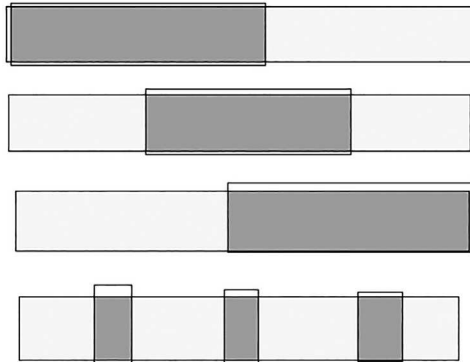
б) модулированный цикл, так называемый «образ», LST – начало петли, LE – конец петли, Lpos – позиция петли также могут быть модулированы

в) гранулярные петли с очень короткой длиной петли — LL (продолжительность от 4 мс и меньше); с этим видом петли возможна также пуантилистическая реконструкция исходного образца. В качестве примера здесь Ланг приводит свою композицию «Комната, полная обуви». Иногда это означает транскрипцию через намеренно поврежденный CD-проигрыватель или видеомэгнитофон, «застывший» на паузе, с характерным дрожанием картинки или звука;

с) обратная петля из ранних ленточных петель, она обладает двуслойной записью с высоким демпфированием;

II. Дифференциация с точки зрения фрагментов тишины:

Другое феноменологическое различие касается отношений между сигналом и молчанием внутри петли, оба из которых могут модулироваться разрозненно.



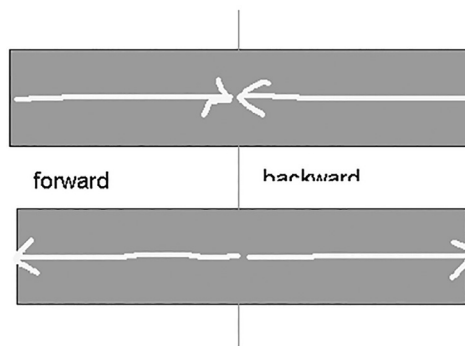
Дифференциация с точки зрения фрагментов тишины

III. Дифференциация с позиции зацикленности

Ланг пишет о том, как соотносятся, конец петли с ее началом:

а) в условиях бесконечного цикла конец вписывается в начало таким образом, что точка соединения исчезает, иногда ее можно найти по аналогии с бесконечным каноном.

б) в случае с зеркальной петлей / реверсом. Ее элементы направлены навстречу друг другу (цикл)



Зеркальная петля / реверс

в) асимметричная петля: начало петли - LST и конец петли - LE четко определены: Ланг намеренно акцентирует конец петли с помощью искус-

ственного сбоя, как например, звук вдоха или выдоха. Это своего рода транскрипция поврежденного цикла записи.

IV Дифференциация с относительно принципа симметрии:

Эта дифференциация основана на упрощении математического термина симметрии, в его музыкально-феноменологическом применении. Ланг разделяет два типа: квантованных и неквантованных циклов:

- а) *квантованный цикл*: симметричное деление содержимого цикла
- б) *неквантованный / асимметричный цикл*: здесь разница между $4/4 + 1/8$ и $9/8$ — деление имеет решающее значение.

Транскрипция этой ассиметричной петли у Ланга в основном основывается на идее Мессияна добавочной длительности, например:

$$4/4 + 1/8 + 1/32.$$

V. Дифференциация с позиции модуляции цикла в пределах повторений:

Ланг разграничивает глобальные изменения / модуляции и локальные модуляции:

- а) *глобальные модуляции* приводят к изменению количества повторений, например, когда фильтр открывается во время первого и 10-го повтора;
- б) *локальные модуляции* приводят к изменению в каждом повторении. Фильтр открывается и закрывается в каждом повторении.

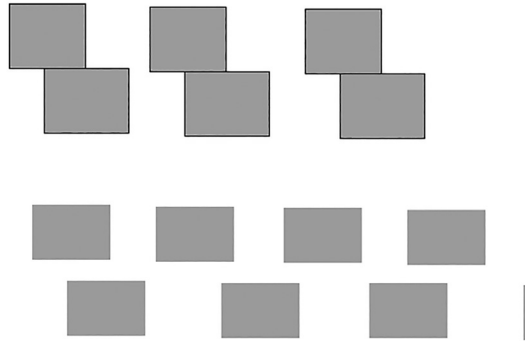
Отношения между двумя и более петлями: Loop Counterpoint.

Существует принципиальная разница между циклом, который охватывает все звуковое пространство с определенной частотой повторения, однотонный цикл – это виды и техника наложения петель: (внешний контрапункт петли).

Во 2-м случае Ланг дифференцирует:

- а) *фазово-инвариантное расслоение*: все петли имеют одинаковую $LL =$ частоту, но различные точки входа;
- б) *фазо-сдвиговое наложение*: петли имеют разные LL , существует постоянное колебание точек начала расслоения, и здесь в качестве примера он приводит технику микрополифонии Лигети.

Пример инвариантного расслоения для композитора становится все более и более интересным, и причину этого он видит в том, что петли в кино демонстрируют свое текстурное разнообразие, поскольку содержимое цикла в основном относится к маленьким ячейкам, Ланг разрабатывает понятие сотового контрапункта, представляющего собой комплекс петель.



«Сотовый контрапункт»

Ланга привлекает возможность проекции принципов петель в область пространства. Отображение, основанное на движении, также становится новой возможностью для координации и, напротив, раскоординированности и асинхронности, между движущимися изображениями и звуком. Так как музыка и кино — временные искусства, имеющие общую временную ось, которая как дифференциал интерпретируется в последовательности изменений, она представляется Лангу идеальной основой для сопоставления и взаимодействия всех видов Медиа искусства.

Looping Tom

Идея разработки технического инструментария — генератора петель *Looping Tom* основывается на принципах деконструкции смысла повторения, с тем чтобы реципиент мог ощутить: сдвиг различия в восприятии, где он (реципиент) сам по себе является частью минималистской рецептивной стратегии Ланга. Ему также необходимо осознать смещение различий в повторяющемся объекте до субъективного восприятия, где повторение означает сложные внутренние дифференциации объекта. Чтобы реализовывать петли во всех возможных вариациях исходного сэмпла, в тесном сотрудничестве с композитором была создана специальная программа *Looping Tom* для живой электроники.

Пьесы из цикла D/W создававшиеся при помощи этой программы, были написаны с принципом повторения. Отправной точкой ее создания была аналогия с техникой редактирования фильма как логическое продолжение редактора 2003 года, позволяющего сделать внутреннее расширение кадра с живым видео, для которого был создан *Visual Loopgenerator*, разработанный Винфридом Ритчем на IEM. Отдельные камеры используются для соответствующих инструментов. Таким образом, происходит фиксация инструмента слабонаправленным микрофоном. Далее эти записи включаются в живую игру петель в режиме реального времени.

1.5. РАЗЛИЧИЕ И ПОВТОРЕНИЕ В ТВОРЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ БЕРНХАРДА ЛАНГА

Известный теоретик новых медиа Лев Манович в своей книге «Язык Новых медиа» утверждает, что гибритизации искусства новых медиа способствует принцип единой цифровой репрезентации⁶⁰. Все объекты новых медиа, независимо от способа создания (изначально ли они создавались при помощи компьютера, или оцифрованы из аналоговых источников), состоят из цифрового кода, то есть являются цифровыми репрезентациями объектов. При этом объект может быть описан как формально, так и при помощи математических методов, что открывает для него возможности алгоритмических манипуляций, а сами медиа становятся программируемыми.

Процесс оцифровки включает в себя два этапа. Первый этап – это сэмплинг (дискретизация по времени). Второй – квантование, способствующее формированию образа через дискретизацию аналогового объекта (преобразование аналогового сигнала в цифровой посредством взятия отсчетов значений сигнала за равные временные промежутки при помощи решетки пикселей). Затем осуществляется аналогово-цифровое преобразование. Таким образом, старые медиа, наподобие фотографии – непрерывные, а иные совмещают в себе как дискретное, так и непрерывное кодирование. Примером подобного совмещения может быть кино как движущаяся фотография. Именно «фотография дала человеку власть над временем, позволив остановить его, изменить его структуру, задать темп при помощи покадровой ускоренной или замедленной съемки и множества других манипуляций с категорией времени, применяемых в науке и искусстве фотографии», утверждает Майкл Раш в своей работе «Новые медиа в искусстве»⁶¹.

Ключевым предположением современной семиотики является то, что для коммуникации и обмена артефактами, дискретность и прерывность являются основополагающими свойствами. Соответственно, модульность, или фрактальная структура, основывающиеся на принципе самоподобия – отличительные черты новых медиа. Маршалл Маклюэн в книге «Понимание медиа», утверждает, что «Мозаика являет собой форму корпоративного или коллективного образа и требует глубокого участия. Это участие, скорее общественное, чем частное, и скорее инклюзивное, чем эксклюзивное»⁶².

Модель восприятия, выраженная сегодня в компьютерных образах, основывается на идее мозаичного расщепления на окна. Новая музыка стремится к иной модели восприятия: дискретности, лишенной линейной однонаправленности, которая аналогична коротким схемам памяти. С точки зрения моделиро-

⁶⁰ Манович Л. Язык новых медиа М.: Ад Маргинем Пресс, 2018 - 400 с. (с.80)

⁶¹ Раш М. «Новые медиа в искусстве» М.: Ад Маргинем Пресс, 2018, 272 с. (с.13-15)

⁶² Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Жуковский: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле, 2003 (с.87)

вания процессов восприятия ментальной моделью современной музыки сегодня является фрейм — универсальная структура, ментальный конструкт, образ мышления, структурная рамка, становящаяся инструментом для конструирования содержания. Фрейм — это и паттерн в минимализме, и так называемая акустическая фотография (в творчестве Аблингера), акустический стоп-кадр, или же первичная структура, с которой работает сегодня композитор в новой музыке.

Эстетика минимализма изначально строилась на основе стихографии дадаистских манифестов, распространяясь и на кинематограф. В этом направлении особую роль сыграл ряд короткометражек, снятых художниками движения «Флюксус», получивших название «Флюксфильм» среди которых следует упомянуть фильм «Дзен для кино» (1962–1964) Нам Джун Пайка, впервые показанный во «Флюксхолле» (лофте Мачюнаса на Канал-стрит в Нью-Йорке). Это был получасовой сеанс, в продолжение которого на экран проецировалось изображение с пустой 16-миллиметровой пленки.

Творческая концепция Ланга, как уже было выше неоднократно подчеркнуто, ориентируется на когнитивные модели искусства кино Арнольда, а также на идеи минимализма сквозь преломление этого художественного феномена в мире кинематографа, берущее свое начало с «флюксфильмов». Его концепция прорастает из философских корней трактата Делёза «Различие и Повторение» — с одной стороны, и «Монадологии» — учения о монадах Готфрида Лейбница — с другой. Эти философские корни стали источником вдохновения для появления мегациклов композитора под названиями *Monadologies* (Монадологии) и *Differenz /Wiederholung* (Различие/Повторение), создававшихся в течение десятилетий творческой деятельности.

Философской доминантой *Monadologie* становится не только ярко выраженное еще в D/W пристрастие к идеям и концептам Делёза. Ланг проецирует идеи Лейбница, трансформированные Делёзом, на музыкальную структуру⁶³. Французский философ постмодерна размышляет о метафизическом трактате Лейбница *Monadologie* (1714)⁶⁴, а Ланг продолжает эту линию в музыкальном русле.

Центральный аргумент в теории Лейбница — то, что все сущее состоит из монад (μονάς — единица др. греч., простая сущность) — простых субстанций, не имеющих частей. Эта теория находит свое отражение в музыке Ланга, где материал из коротких фрагментов уже существующей музыки рассматривается как монада (клетка). Центральным аргументом теории Лейбница становится то, что весь космос состоит из группы дискретных объектов или монад, форма идентичности, которых являет собой целостный процесс проявления причинно-следственных связей.

⁶³ Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М: Ad Marginem, 2004 — 624 с.

⁶⁴ Лейбниц Г.-В. Сочинения в четырех томах Т.1 М.: Мысль, 1982 — 636 с.

Рационализм Лейбница оказался близким мировоззрению Ланга. Используя короткие фрагменты ранее существовавшей музыки в качестве отправной точки к созданию новой композиции из звуковых петель, Ланг стремился к шёнбергианскому единству, проявившемуся в идее серии. «Для меня, как наследника школы Шёнберга, утверждает Ланг, повторение долгое время было под запретом, я стремился достичь в своей музыке непрерывного обновления и ничего не говорить дважды»⁶⁵.

В Мега-цикле *Difference/Repetition* (Различие/Повторение) для различных составов исполнителей композитор продолжал развивать проекции философского концепта Делёза. Ланг также работает над другим мета-циклом - *Monadologie* (Монадологии). Оказавшись под влиянием делёзовского трактата, Ланг определил свою эстетическую концепцию как «loop-эстетику», описанную в предыдущем параграфе, а в ее фокусе оказалась проблема Различия и Повторения, которая далее развивается и в *Monadologie*.

Феномен «loop-эстетики», теоретизированный Лангом, создает основания для бесконечных повторений уже существующего. Работа с многократными перезаписями музыки приводит к созданию мета-композиций, которые призваны радикально изменить понимание слушателем проблемы оригинального произведения.

В современной действительности фрагменты классической и популярной музыки вездесущи, и мир стал своеобразной акустической площадкой. Происходит кардинальный сдвиг в восприятии, претерпевший в процессе истории радикальные изменения. В *Monadologie* Ланг составляет свой набор элементов, существующих в коллекциях грамзаписей музыки, и перерабатывает ее. Ключом к пониманию нового метода композиции становится делёзовская трактовка Различия и Повторения: он размещает короткие фрагменты музыкального материала в различные нерегулярные петли, в то время как материал может быть разрезан, сжат или увеличен, оставаясь в качестве короткой музыкальной ячейки, он в самом сердце композиции.

Повторение одних и тех же звуковых элементов образует неминуемый сдвиг в восприятии реципиента, так как меняется не объект, а фокус, который открывает своеобразный лабиринт интерпретационных возможностей.

Таким образом, повторение генерирует разность восприятия, подрывая идентичность мышления. В одной из своих статей под названием «Космический мусор: краткая мифология отходов»⁶⁶ Ланг обращается к области современной массовой культуры — интеллектуальному мусору (трэшу), кото-

⁶⁵ Lang B. Cuts'n Beats: a Lensmans. View Notes on the Movies of Martin Arnold. [Bernhard. Langpersonal website] URL: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf>

⁶⁶ Lang B. Weltraummüll: Kurze Notiz zu den Mythologien des Ab-Falls // Ton. 1998. № 4. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen.htm> (дата обращения 10.12.2015).

рый является порождением массового машинного производства, своего рода цивилизационной ловушкой, и стимулом к активации творческого начала.

Интеллектуальное производство, как и любое другое, не может обойтись без того, что принято классифицировать в качестве «отходов», к которым можно отнести все то, что в какой-то момент осталось незамеченным, забытым, забракованным по разным причинам. Интеллектуальный «мусор» получил название трэш (от англ. trash «хлам», «ерунда»). Одним из первых к отходам обратился Энди Уорхолл, который в 1960-х также снял несколько трэш-фильмов.

Проекции коротких фрагментов «трэша» (элементов ранее существовавшей классической и популярной музыки) в новое интеллектуальное поле в *Monadologie* Ланга создают сложную картину из нерегулярных звуковых петель. Композиционный метод, реализующийся в мета-циклах, представлен в трех этапах: первый – отбор элементов из звукового «интеллектуального мусора», второй – выработка операций в программе *Looping Tom*, разработанной при непосредственном участии композитора, и третий – непосредственно работа с исполнителями и инструментами.

Композитор разрабатывает новые способы слушательского восприятия в границах существующей области значений. Ланг также концентрирует свое внимание на поисках импровизационных структур через звуковые полосы, которые стали лабораторией для создания партитуры.

В делёзовской концепции *D и W* (Различия и Повторения) композитора, по его собственным словам, привлекли следующие пункты:

1. Повторение в качестве феноменологического жеста (экспериментальные фильмы Арнольда);
2. Повторение под воздействием оптики (звук под увеличительным стеклом Фелдман, спектрализм);
3. Повторение в качестве генерирующей структуры (мета-структура – серия в сериализме);
4. Повторение в качестве инструмента деконструкции (всевозможные электронные и инструментальные звуковые коллажи);
5. Повторение в качестве генератора вещественного опыта;
6. Повторение как гипнотический инструмент (Берроуз);
7. Повторение как способ подчеркнуть различие (Ланг - DW 6 «Комната, полная обуви» для электроники);
8. Повторение как способ запоминания (Бергсон «Эссе о непосредственных данных сознания»);
9. Повторение как результат автоматизма (дадаизм);
10. Повторение как отражение кинематографических структур;
11. Повторение как понятие импровизации (Пред-композиционные экспериментальные методы);

12. Повторение как нелинейный анти-нарративный принцип (Берроуз)⁶⁷.

Для развития серии *D/W*, по словам композитора, ему были необходимы четыре концептуальных компонента: визуальный облик повторения в видео-фильме, философия различия и повторения Делёза, использование петель импровизационной музыки (*LaLeLoo*, *Vlo*), открытие различных музыкальных материалов: электроакустика (*CDP* цикл, гранулярный синтез).

D/W-I для флейты, виолончели и фортепиано (1998)

Первая пьеса новой серии сочинений была создана Лангом по заказу трио Джорджа Крама на основе пьес *Shrift 1-3*, а также рамках *loop*-эстетики Арнольда, спроецированной Лангом в область музыкальной композиции. Игра различных повторений и повторяющихся различий происходит в форме *quasi*-импровизации. Формы заикленных механических движений сфокусированы на микроскопических повторениях, постоянном забвении и повторном открытии.

D/W- II (1999)

Мультимедийная пьеса включает в себя электронику, инструментальный ансамбль с участием трех голосов, а также параллельную видеоинсталляцию на нескольких проекционных экранах, основанная на текстах Делёза, Берроуза и Лойдла.

С одной стороны, в этой композиции присутствует поэтическая диалектика повторения и различия двух терминов, которая разворачивается Делёзом в его работе «Различие и повторение», с другой — диалектическая поэтика биологических повторений у Берроуза, которые приводят в рамках пьесы к раскрытию дискурса о забвении, бесконечно повторяющемся различии, памяти и равнодушии. Этот дискурс уже давно является и эстетическим и политическим одновременно, что подчеркивается в текстах обоих авторов. Другая удивительная связь между двумя текстовыми основами передается теориями кино, которые также были разработаны и Делёзом и Берроузом / Гайсином, причем примерно в одно и то же время. Фильмы Берроуза с Энтони Бэлчем (например, «Призраки в № 9») послужили, наряду с работами Арнольда, источником вдохновения для 3-х частей серии *D/W*.

Композиция состоит из семи частей:

I. Мертвые повторения;

II. Привычка ;

⁶⁷ Lang B. Loop aesthetics. Darmstadt lecture. 2002. [Bernhard. Lang personal website] Режим доступа: URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf (дата обращения 10.12.2015).

- III. Подогрев;
- IV. Имидж / идея (минимальное гармоническое разнообразие);
- V. Заключение;
- VI. Необходимость;
- VII. Повторение / Различие (одноголосие);

Отправной точкой для видео-инсталляции является текст, вокализованный или произнесенный, и динамическая, а также временная структура композиции. Акцент делается на процессах трансформации и мутации существующего синтаксиса как с семантической позиции, так и с прагматической.

D/W- III (2002)

После создания трех сольных пьес 1-3 для флейты, виолончели и аккордеона композитора привлекла идея написать трио для этих трех инструментов. Сначала он планировал сделать иную инструментальную версию *D/W- I*, однако, вскоре был разработан совершенно новый материал, который тем менее не очень похож на первую пьесу серии. Как и во всем цикле, исследуется внутренняя логика формирования петли с дифференцирующимися повествовательными сегментами, чередующимися с микроскопическими отдельными сегментами и их повторениями («различие / повторение»); средняя часть пьесы представляет собой имитацию зернистых петель, похожую на мерцающую картинку видеомэгнитофона, переключенного на паузу. Поскольку *D/W-III* был создан во время работы над так называемым «Театром повторений», в конце пьесы появляется небольшой вокальный фрагмент, который может выглядеть как цитата из музыкального театра.

D/W-IV (2001) (letter code#1) для тромбона, альты и фортепиано

Пьеса состоит исключительно из повторяющихся ячеек, то есть петель разных типов. Отдельные ячейки определяются только как обозначение акустического стоп-кадра, в результате чего на первый план выходит импровизационный образ произведения, где каждая отдельная ячейка представляет собой символ, который, в свою очередь, соответствует зашифрованному буквенному коду (отсюда и подзаголовок «буквенный код № 1»). Пьеса была разработана в трех различных версиях;

D/W-IV – a версия, без живой электроники и добавленных импровизационных слоев; все повторы играют только музыканты.

«*D/W- IV – b*» - версия с репликатором: компьютер берет на себя определенные процессы повторения, которые либо дублируются инструментально, либо реплицируются исключительно электронным способом.

«*D/W IV – c*» версия для репликатора с дополнительными живыми импровизационными слоями различной степени детерминированности.

D/W- V (2001) для четырнадцати инструментов

Композиционный процесс можно понимать, как медитацию в движении — утверждает Ланг⁶⁸. Музыкальный объект создается в пуантилистической манере, так как он обретает форму только посредством различных дериваций и их повторений. Таким образом, объект образует набор повторений и сам является объектом повторений. В композиционных методах Ланга имеет место как приближение к объекту, так и его существенная проработка посредством преобразований в петлях⁶⁹. Ланг не использует простые образцы, из которых получены повторения, но при этом объекты обладают достаточной степенью сложности. И в этом состоит существенное отличие от минимализма, который использует повторение небольших ритмических или мелодических моделей-паттернов. Ланг заменяет механическое повторение, которое он рассматривает как «мертвое повторение» — «живым повторением». Повторение характеризуется нарастающей напряженностью, а не созерцанием. Речь идет о том, чтобы почувствовать возможную эстетику петель — *Loop Aesthetic*, которая возникает в результате свободного движения между механическими повторениями и дифференцированными, прерывистыми и смещенными скретч-петлями.

Ланг перенял скретч-циклы от DJ –техники, когда части объекта перемещаются и интегрируются в процессе повторения. Мир, в котором все движется одновременно, представляется Лангу важным мотивом полифонии. В феноменологии различного повторения, которую композитор соотносит с «феноменологией» философа Гуссерля, он признает наличие закономерности. По аналогии с картиной, на которой вы можете видеть таблицу, даже если вы не видите ее нижней стороны, повторы для Ланга предполагают возможность просмотра музыкального объекта с разных точек зрения и в разных последовательностях, что в конечном итоге делает его понятным во всей его полноте. Постепенный подход к объекту - захватывающий процесс.

D/W - VI (2001) (letter code#2) для электрогитары и Loop-генератора

Эта пьеса — реинтеграция живой обработки, которая пытается автоматизировать процессы повторения, составленные в предыдущих частях серии *D/W*. Автоматизация процессов генерации петель разработана с помощью, описанной выше программы *looping-tom*. Пьеса реализована с помощью четырех идентичных процессоров цикла, каждый из которых сосредоточен на своей внутренней памяти, к которой возможно получить доступ посредством

⁶⁸Lang B.[Bernhard. Lang personal website] Режим доступа: URL: <https://bernhardlang.at/werkbeschreib/dw2.pdf> (дата обращения 10.12.2015).

⁶⁹Lang B.[Bernhard. Lang personal website] Режим доступа: URL: <https://bernhardlang.at/werkbeschreib/dw2.pdf> (дата обращения 10.12.2015).

особых манипуляций. Гитарист может самостоятельно определить, на какой из четырех каналов записей памяти будет зафиксирована воспроизводимая последовательность. Сигнал может быть импортирован в любое количество памяти. Процессоры цикла могут обрабатывать и воспроизводить сэмплы четырьмя различными способами:

1. Образец разбивается на части в миллисекундах, которые затем воспроизводятся в определенном (предварительно запрограммированном) или неопределенном (случайном) порядке с наложением или распадом на гранулы.

2. Весь сэмпл заикливаясь, либо на начале с концом, либо с добавлением отрезков тишины.

3. Относительно небольшая секция материала «заиклена», а выходные данные подвергаются последующей обработке с использованием фильтрации и октавной транспозиции. Это происходит либо локально, т.е. процесс повторяется с каждым циклом, или глобально, при этом процесс накладывается на звуковой импульс.

4. Сэмпл воспроизводится одновременно с записью. Часть звука возвращается и демонстрирует таким образом наличие обратной связи. В четвертом случае происходит намеренная задержка обратной связи. Указанные методы можно комбинировать с разными распределениями на четыре динамика, возможно также и статическое распределение.

D/W-VI было создано в 2001 году и премьера состоялась в Бремене 30 ноября того же года. Подобно *Микрофонии I* Штокхаузена, эта пьеса была создана путем импровизации. Сначала появилась предварительная партитура, и только через некоторое время — окончательная. Произведение является своего рода предварительным исследованием для оркестровых композиций *D/W VII* и *D/W VIII*, в которых также должна использоваться программа *looping-tom*. Гитарная партия представлена в трех-строчной системе. В первой строчке отмечены высоты тона, а также информация об артикуляции. Вторая строчка определяет, на какой струне должен играть исполнитель, а третья — показывает местоположение на струне. Над гитарной системой расположены еще четыре строчки, фиксирующие каналы компьютера.

Ланг D/W-VI – фрагмент партитуры

Если сэмпл воспроизводится на одном из каналов, система содержит указание на тип повторения и его запрограммированный эффект (зернистость, изображение, импульс или обратная связь), возможно также панорамирование по нескольким каналам, а также другие параметры, в соответствии с типами петли, такие как регуляторы, содержимое обратной связи, настройки фильтрации звука и т. д.

Структура пьесы означает, что гитарист и четыре громкоговорителя находятся в середине сценического пространства. Аудитория может свободно перемещаться вокруг гитариста. Записанный звук распределяется по четырем дополнительным громкоговорителям, которые установлены по углам сценического пространства. Гитарист играет одну фразу, это записывается и затем воспроизводится в первом канале. Гитарист играет вторую фразу, которая повторяется несколько раз, она в свою очередь, записывается, а затем воспроизводится.

Ланг определяет этот раздел с фразой гитариста и отредактированным повторением сэмпла как «сцену». В целом, пьеса строится из сорока четырех подобных сцен. Ланг определил пять различных типов взаимодействия.

1. Звук воспроизводится, а затем заикливаясь;
2. Звук воспроизводится, затем заикливаясь и дублируется исполнителем;
3. Звук воспроизводится, затем заикливаясь, возникает контрапункт;
4. Звук воспроизводится и заикливаясь;
5. Соло

Длина отдельных фраз варьируется от 0,9 (сцена 2) до 15 (сцена 42) секунд, в результате чего фразы имеют тенденцию удлиняться по мере развития пьесы. Сцены автономны, запись воспроизводится только в той же сцене.

не, в которой она была сделана. Для каждой новой сцены вновь записанный звук используется полностью или частично. В некоторых эпизодах одна сцена перекрывает другую, в противном случае весь фрагмент имеет блочную структуру. Материал последовательных сцен крайне разнороден, и начало большинства сцен ясно узнаваемо. Поскольку электроника гитариста всегда работает одинаково, отдельные сцены могут быть четко отделены друг от друга. Для начальной точки цикла и его конечной точки существует «джиттер: определяется эpsilon-область, в которой модулированная точка цикла перемещается хаотично назад и вперед, часто управляя случайными генераторами. Возможность озвучивания записи звука, применяется лишь к инструменту, в то время как концертное пространство не включено в запись звука. Аудитория не имеет никакого влияния на формирование звука. Несмотря на устранение разделения сцены и зрительного зала (аудитория может свободно перемещаться вокруг исполнителя), произведение остается тщательно распределенным в пространстве. Потенциал живого сэмплирования для записи всего звука комнаты в этой пьесе не используется. В финальной версии, как считает композитор, пьеса также возможна в варианте звуковой инсталляции без проигрывателя (например, путем записи сыгранных партий). В этом случае пьеса будет полностью герметичной. Повторение звука не приводит к новой информации, вместо этого слух меняется на физически измеряемый, всегда один и тот же звук.

*D/W- IX Rurre/Tulpe для чтеца и восьми инструментов
на тексты Лойдля (2003)*

В основу пьесы положен текст Лойдля «Змея целует спящих», первоначально обработанный в живом исполнении в инсталляции «Чужой /знакомый» представленной в Вене в 2002 году. Повторение в этих текстах присутствующих текстовых петель является одним из определяющих структурных элементов. «Лойдль был тем, кто познакомил меня с трактатом Делёза в 1994 году и, таким образом, положил начало более длительному изучению темы Различий/Повторений. *D/W IX* — это попытка заново осветить эти последние тексты Лойдля, которые сначала подлежали деконструкции, а затем реконструированы в процессе обработки»⁷⁰. «Я хотел сосредоточиться на внутреннем содержании этих текстов. Внутренний голос — это голос памяти, я больше не читаю тексты во время сочинения, пусть появляются и всплывают фрагменты из памяти, пусть они снова кружатся и тонут. Голос появляется изнутри произведения и снова погружается в инструментальное письмо. В этой части я не использую генератор петель, петли сначала отображаются на

⁷⁰ Lang B. [Bernhard. Lang personal website] Режим доступа: URL: <https://bernhardlang.at/werkbeschreib/dw2.pdf> (дата обращения 10.12.2015).

физические движения певца, а затем переводятся в пространственные движения с помощью микрофона»⁷¹.

D/W- VIII и D/W- XI для оркестра (2003)

Для создания пьесы *D/W-VIII* использовался уже ранее написанный материал для оркестровой пьесы *D/W-XI*. Ее партии были сначала записаны Баварским радио-оркестром, а затем импровизационно перемешаны в новом композиционном качестве в ансамбле двух исполнителей с определенной заранее заданной «рабочей структурой». Оркестр играет как гигантский проигрыватель, а звуковые петли и повторяющиеся знакомые звуки могут стать совершенно новыми из-за смены контекста. В оркестровой пьесе *D/W-XI* транспозиции, связанные с различиями в скорости, процессах деструкции звука за счет запланированного эффекта «поцарапанной пластинки», асимметричных петель и наложений нескольких настраиваемых переменных, работают асинхронно.

Эти фрагменты воспроизведены здесь в оркестровом звучании, а сами петли являются средством деконструкции классического оркестрового звука. Идея состоит в том, чтобы использовать новый способ прочтения хорошо знакомых звуковых образов.

В *D/W- XI* для двух ансамблей смешиваются несколько петель, которые служат созданию петлевой полифонии, благодаря чему они обходятся без строгой временной синхронности. Ланга вдохновляет метод мобилей Романа Хаубенштока-Рамати. Текстура расширяется импровизационными пассажами. Европейский ансамбль и китайские национальные инструменты находятся на большом расстоянии друг от друга как два герметичных звуковых блока, гармонически сопряженных друг с другом. Синхронность является скрытой: она вырастает скорее из различий. Существует также еще одна полумимпровизационная версия произведения, включающая графические обозначения или образцы циклов.

D/W-XV (2004) под названием, которое можно перевести как «Песнопения первых ангелов» для цитры и меццо-сопрано образует внутренний цикл из четырех композиций, которые предназначены для продолжения основного принципа композиции петель. Вокальная партия имитирует шепот голосов одолевающих человека демонов, которые упоминаются в средневековых гримуарах — книгах, в которых, как считалось, описывались магические процедуры и заклинания для вызова духов. Возникают также голоса, которые проявляются в трансовом состоянии. Текстуры звучания цитры также удваиваются с помощью интерпретируемого в электронном виде звукового слоя.

⁷¹ Lang B. [Bernhard. Lang personal website] Режим доступа: URL: https://bernhardlang.at/blang_english/about_diffrep9.htm (дата обращения 10.12.2015).

D/W-XV (2004) для саксофона, джазового трио и оркестровых петель

Эта пьеса из серии *D/W* - концерт саксофона, основанный на принципе трансформации петель. Однако, солирующий саксофон развивается вне репетитивной линии. Слоистые петли размыывают ясность основных паттернов. Оркестровка, поддерживается генераторами джаз-лупа, состоящего из баса, ударных и синтезатора. Концерт разделен на три части, первая продолжительностью 14 минут, вторая — 20 минут и третья — 4-минутный финал без каденций. Тенор-саксофон, альт-саксофон и сопрано-саксофон используются в чередующихся приложениях. *D/W-XV* — это один из трех «концертов», который сочетает в себе петлевые паттерны предыдущих пьес с сольными линиями, некоторые из которых повторяют те же петли, образуя своего рода «внутренний ансамбль» из контрабаса, ударных и синтезатора. Сольная часть также распадается на свободные импровизации.

D/W- XVII Doubles / Schatten II для электро-альта, электро-виолончели, окружающего оркестра и двух солистов. Основной принцип развития в колебании на колебании между механическим повторением, канонем и импровизированным контрапунктом. Искажение становится генератором всех возможных процессов. Звуковые спектры материала солистов с оркестром искажаются при обработке в реальном времени, а текстуры изменяются за счет обретения зернистости и добавления биений, эффекта «заезженной пластинки». Звуки пространственно локализованы, подобно арене, где главные герои находятся в центре в окружении оркестра, в то время как многоканальный разделенный звук, смещает слуховые ощущения в виртуальный фокус оркестрового звука. Сначала он подлежит деконструкции в процессе обработки и усиления, а затем снова собирается и распространяется с использованием дискретных сценариев.

Далее в серии *D/W* намечается перерыв, и после работы над циклом *Monadologie*, Ланг в 2014 году вновь переключается на пьесы предыдущей серии.

D/W - XXIII... Loops for Dr.X В этом произведении Ланг использует запись голоса Бориса Карлоффа — Уильяма Генри Пратта, более известного под этим псевдонимом — британского актера театра и кино, который бесконечно перезаписывается. Материал заимствован также из фильма, созданного Лангом совместно с австрийским художником Норбертом Пфаффенбихлером *Монолог II*, включавшим в себя час монтажа фрагментов из различных фильмов, в которых Карлофф появляется в качестве единственного актера, играющего только себя.

Петли в их многократных различиях используются в качестве средства деконструкции и становятся первым шагом в исчезновении изображения в пользу звука. Использование петель варьируется от контрапунктных структур до точных автоматических транскрипций голоса Карлоффа.

D/W-XXV more loops for U для контрабаса соло (2014) следует понимать как отфильтровывание различных влияний, в результате чего «Эстетика петли», сформулированная Тильманом Баумгартелем, — теоретиком интернет-искусства выступает в качестве концептуальной основы, суммируется в инструментарии тонального контрапункта в одном инструменте, посредством которого голос используется как дополнение к самому инструменту.

D/W-XXVI L'épuisé на тексты Делёза и Беккета для голоса и ансамбля. В своей работе *L'épuisé* (1992) (истощенный), положенной в текстовую основу пьесы, Делёз рассматривает ряд произведений Беккета, написанных для телефестивала. Делёз проводит разделительную черту между понятиями усталости (*fatigue*) и истощения (*épuisé*) у Беккета. Усталость не исключает возможности продолжения действия после некоторой передышки. Истощение, полагает Делёз, напротив, является окончательным для какого-либо действия. Оно истощает то, что остается неосуществимым, на этапе потенциальной возможности, до рождения. Возможность реализует себя в действии, которое в конечном итоге приводит к усталости. Таким образом, понятие возможности связывается с усталостью, невозможности — с истощением. Делёз акцентирует на идее распада субъекта, который Беккет показал в тесной взаимосвязи с физиологическим распадом.

D/W XXVIII "loops for Davis" (2016) для бас-кларнета, сэмплера и оркестра

В этой пьесе Лангаи сэмпл становится источником звуковых петель не в симуляции этого процесса или какой-либо транскрипции, а с помощью сэмплера как отдельного инструмента. В «петлях для Дэвиса» сэмплы помещаются, с одной стороны, в оркестровый контекст, а с другой — в небольшую полосу. Оркестр используется в качестве макросэмплера, в качестве большой петлевой машины, сольный кларнет противостоит им, в сложных звуковых линиях, которые преобразуются до импровизированной текстуры, но затем вновь возвращаются к петлевой структуре. Произведение было разработано Лангом совместно с Гарретом Дэвисом во Фрайбургской экспериментальной студии, с использованием технологий усиления и пространственного размещения. С Дэвисом Ланг ранее разработал так называемую «паркерфонику» — новый способ игры, который также используется и в этой пьесе.

Композиция *D/W XXIX loops for Szimansky* (2016) для двух аккордеонов посвящена Павлу Шимански, которого Ланг считает одним из самых важных современных композиторов, повлиявшего на его творчество. Применяемая композитором техника, как и в большинстве его работ, состоит в том, чтобы различать петли всех видов, достигая энергетических плато, заканчивающейся меланхоличной мета-петлевой quasi-мелодией.

Das Theater der Wiederholungen 2003
Театр повторений

«Театр повторений», «Opus Magnum» Ланга, в названии которого композитор вновь ссылается на Делёза, не только повторяет особый принцип композиции, но и содержание предписанной этому сочинению программы, описанной как «Всеобщая история жестокости»; он состоит из трех больших разделов — трех исходных структурированных Лангом в музыкально-сценические композиции историй, которые происходили в XVIII-XIX-XX веках.

Первый акт Похвала циничного разума основывается на текстах Маркиза Де Сада и Хейсманса, он посвящен европейскому абсолютизму и прославлению естественного права человека, восхвалению сильных сторон человека и отказу от всех возможных форм социального мышления.

Второй акт выходит из этого серого, циничного европейского контекста и уходит в иной более свободный и гуманный мир. Северная Америка возникла как европейская мечта, как обновление европейских принципов развития демократии и либерального капитализма. История, разработанная на основе текстов Берроуза (Пространство мертвых дорог (*The Place of Dead Roads*)), начинается с утопической метафоры старой европейско-американской мечты. Этот роман — вторая часть трилогии, в которую входят книги «Города красной ночи» и «Западные земли». В основе романа — история стрелка с Дикого Запада. Она рассказывается вопреки каким-либо нормам линейного изложения, так как книга начинается со смерти героя в 1899 году. В ней множество суб-сюжетов, путешествий во времени и подробных описаний огнестрельного оружия, в которых, тем не менее, не использована столь характерная для многих работ Берроуза техника *cut-up*.

Представления Берроуза с позиции «расширенного сознания» предвещают новый прорыв насилия, что, в частности, вновь ставит под сомнение американскую мечту. С точки зрения сегодняшнего дня, «Пространство мертвых дорог» Берроуза оказывается шокирующим романом.

Третий акт основывается на протоколах Нюрнбергского судебного процесса и на свидетельствах о том, что происходило в различных концентрационных лагерях, — это возвращение к отправной точке, в Европу, во времена, когда старый континент снова погрузился в кошмар. Композиционный принцип повторения Ланга превосходит все эти страшные исторические и моделируемые события и приобретает еще большую художественную взрывоопасность. Вывод, который минимализм извлек из собственного концептуального опыта, заключается в том, что различие, образуемое в повторах объекта, сжимается, чтобы освободить место для субъективных дифференциаций. Для Делёза, чьи идеи относительно концептуальной запутанности различий и повторения были решающими для творчества Ланга, начиная с 1995 года, повторение оз-

начает нечто весьма неоднозначное: повторение может быть носителем очень сложной внутренней объектной дифференциации. Воссоздавая концепцию театра повторений, Ланг ориентировался также и на идеи Антонена Арто и его "Театр жестокости". Он заменил инструментальную реализацию концепции повторения на хоровую. Вокальное это существует здесь только в качестве выборочной цитаты, в противном случае оно заменяется шизофренической концепцией двойника: то есть, у каждого певца есть свой двойник. Предпочтительная форма пения является канонической раздвоенной паре. Личность растворяется в ансамбле, голоса плавно переходят в инструментальный ансамбль.

Театр повторений - гигантский триптих. Истории, которые имеют одинаковую продолжительность и структуру, так каждая из них делится на 7 сцен, которые также по фрактальному принципу разделены на 7 сегментов. Пропорции следуют 7-ступенчатой нисходящей шкале. Повторение как отражение доминирует над всей архитектурой композиции: крупная форма, состоящая из трех историй, повторяет первый акт — в третьем, 2-я часть — ядро триптиха. Таким образом, складывается трехчастная форма. Каждая история длится ровно 2000 секунд, что показывает год ее создания. По шкале продолжительности сцены сокращается на логарифмическую величину.

«Приблизительно в 1999 году, говорит Ланг, я осознал, что эти циклические процессы в исполнении музыкантов должны были привести к новой драматургии музыкальной телесности, к новой интерпретации музыкального жеста. Движение, определенное здесь чисто функциональным и необходимым из механики петлевого движения, было квази -автоматизировано. Вместе с Леруа, отправной точкой для которого, также стал интерес к экспериментальным методам Арнольда, мы разработали первый музыкальный театр, использующий машину *D/W*: театр повторений⁷²».

Машина различий/повторений пытается заменить структуру многоуровневой модели, поскольку она доминирует в эстетике многих произведений 1970-х и 1980-х годов в блочной модели. Машинное различие, как было описано до сих пор, программно исключало дифференцирование содержимого цикла, ячейки, чтобы сохранить характер образца в его идентичности.

⁷²Lang B.[Bernhard. Lang personal website] Режим доступа: URL: <https://bernhardlang.at/werkbeschreib/dw2.pdf> (дата обращения 10.12.2015).

1.6. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

В музыкально-театральной композиции *I hate Mozart* (Я ненавижу Моцарта) (2006) Ланг и либреттист Михаэль Штурмингер создали перформативное пространство, в котором музыканты исполняли Моцарта снова и снова, и, постепенно, это бесконечное повторение, возведенное в изрядную степень абсурдности привело к полнейшему коллапсу. В рамках празднований года Моцарта Лангом была создана анти-моцартовская анти-опера, полная искрометного остроумия и постмодернистской иронии. *I hate Mozart* - это меланхолическая сатира. С первых тактов, казалось бы, вполне традиционный оперный тенор, интонирует «я ненавижу Моцарта», Далее звучит лейтмотив оперы, который впоследствии переносится практически на всех персонажей. Это разочарование в музыке Моцарта на всех мыслимых уровнях.

Снова и снова фрагментированный дискретный псевдосюжет переливается новыми, и часто социально и/или индивидуально обусловленными, гранями, отражая отношения главных героев к мифологизированному пониманию Моцарта. Весь музыкальный мир вращается вокруг идеализированного понимания его музыки. С безграничной фантазией Ланг обращается к вневременным и истинно травматическим переживаниям от общения с музыкой, которая всегда является одним из ностальгических объектов прошлого. Разрыв с настоящим становится очевидным. Идея оперы в сугубо отрицающем всевозможные штампы и стереотипы постмодернистском ключе, посвященная юбилею композитора выглядит беспрецедентной. Музыка Ланга снова и снова в бесконечных циклах и вечных повторениях приводит музыку и ее пафос к абсурду. Композитор использует этот эффект слишком часто и делает его осознанно раздражающим. Производят особое впечатление те моменты, когда музыка превращается из индивидуального жеста, например, арии а-ля Моцарт, в механический жест. После этого фрагмент закольцевывается и образует бесконечно повторяемую одну и ту же петлю, используя те же приемы заезженного винилового диска с прыгающей иглой и дрожания – джиттера – застывшего кадра с дрожащим изображением. За этим в принципе скрывается утонченная семантика, которая намекает на возможное социальное принуждение снова и снова играть музыку Моцарта, Бетховена и классиков. Множественные, пародируемые Лангом, клише, это стареющая, неспособная более петь дива, которая благодаря хитростям и интригам остается псевдо-звездой. Тенор, который когда-то был пленен красотой меццо-сопрано, а теперь позиционирует себя геем, агент дирижера, искусно манипулирующий высокими истинами ради низменной наживы и выгоды. Эти персонажи — словно герои фильмов Вуди Аллена. Присутствует глубина и смысловая многослойность, которая заставляет взглянуть принципиально иначе на комизм и абсурдность истории.

I hate Mozart — это спектакль о крушении идеалов и невозможности в настоящее время обрести гармонию. В нем психологическая глубина сочетается с сюжетом достойным мыльной оперы, который часто имеет больше общего с нашей реальной жизнью, чем кажется на первый взгляд. В своем произведении для музыкального театра Ланг соединяет несколько далеких друг от друга музыкальных жанров. Он включает в партитуру двух ди-дже-ев, которые вносят свои звуковые комментарии из боковых лож, создавая также и особые пространственные эффекты. Они смешиваются со звуками солистов, вокального ансамбля. Музыкальные цитаты Моцарта убедительно интегрированы в сюжет, они деконструируют оригинал путем непрерывного повторения и все же приводят к открытию новых смыслов. Возникает нечто новое, звучащее подобно обратной перемотке записи классической оперы с включением в процесс звуков различных технических неисправностей. *I hate Mozart* вписывается в современный мир благодаря принципиальному полиязычию и эксплицитности выражения универсальных человеческих проблем, что оказывается вполне созвучным моцартовским идеям. Используя кинематографические quasi-минималистические техники, Ланг приостанавливает линейную прогрессию времени, и ставит под сомнение историю, рассматривая ее через «темпоральный микроскоп», пронизывающий насквозь слои времени, обнаруживая звуковые элементы и микроскопические музыкальные нюансы, пристальное рассмотрение которых меняет наш традиционный взгляд. Такой принцип — как кроличья нора из «Алисы в стране чудес», в которой понятие множественности заменяет понятие сингулярности. Ланг объясняет, что идея заключается не столько в деконструкции оригинала, а сколько в создании нового прочтения. Повторение воплощает сам акт позиций критики: остановку в постоянном движении.

Montezuma Fallender Adler (Падающий Орел Монтесумы) (2009)
музыкальный театр для шести голосов, джаз группы и ансамбля

Музыкальный театр Ланга *Montezuma Fallender Adler*, как сам композитор определяет это произведение с жанровой стороны, создан на основе либретто Лойдла 2001 года, завершено Питером Лейшем. Тема либретто — завоевание испанскими колонизаторами мексиканской империи ацтеков. Встреча двух различных культур показана именно как история взаимного отторжения.

Завоеватель Кортес — представитель утонченного материализма, подпитываемого христианскими мотивами, в то время как его противник Монтесума — эстет, который способен даже наслаждаться пожаром своего собственного дворца в качестве особого эстетического опыта. На ту кровавую бойню, на то море разрушений, которые устраивают завоеватели, в опере Ланга мы можем найти лишь намеки. Вместо этого мы наблюдаем, как Монтесума по-

степенно теряет контакт с реальностью. Симпатии авторов явно на стороне неудачников, но идеализировать их не удастся. В конце концов, все, испанцы, как и ацтеки, оказываются безликими тенями в преисподней. Две фигуры — между противодействующими сторонами: это переводчик Малинзин и Кортес. Испанский священник Дамиано как сумасшедший деспот, издевается над собственным народом. Монтесума находит его и, согласно традиционному обряду, приносит в жертву Солнцу. Оба они, сопровождаемые большим оркестром, оказываются в центре шумной сцены, в которой языческий ритуал жертвоприношения и христианское причастие, кажется, сливаются воедино, и противоречия между христианскими и языческими обрядами почти стираются. Ланг цитирует Вагнера (мотивы из «Тристана», «Сумерек богов», «Парсифаля») и хорал Баха. В партитуре соединяются линии различных традиций: новая музыка, минимализм, элементы джаза, рока, поп-музыки и вне-европейской музыки. Яркая виртуозность вокальных партий и намеки на теорию аффектов напоминают барочные оперы, в то время как многочисленные повторения слов и звука, в свою очередь, отсылают к Карлу Орфу. Но то, что у Орфа излучает «здоровую» архаику, у Ланга выглядит психологически выверенным: фигуры кажутся одержимыми, странными персонажами, не вполне адекватными. Прием повторения у хора отдельных слов или слогов сольных партий эффектно усиливает это впечатление.

Голем (2014)

Музыкальный театр для голоса, большой оркестр хора и джазовое трио по роману Густава Майринка и видео-либретто Питера Мисоттена

«Голем» — последняя пьеса в серии «театр повторений», которую Ланг начал в 2002 году. Эта работа основана на тексте Густава Майринка, который он впервые прочитал в 1973 году. Его увлек текст о шизоидной природе личности накладывающийся на еврейскую легенду о Големе — персонаже еврейской мифологии — существе одной из основных стихий, созданным Богом из глины и оживленный магами — каббалистами с помощью тайных знаний. Его образ парит над сюжетом романа как метафора: двойники, фиктивные тела, населяют переулки еврейского гетто. Голем преобразуется в воображаемый знак собственного тела как знак созерцающего себя в зеркале «Я».

Несмотря на то, что роман не был экранизирован, он все же оставил значительный след в кинематографе. Легенда о Големе, которая стала широко известна благодаря книге Майринка, была использована Паулем Вегенером в создании целой трилогии фильмов о глиняном человеке. У Ланга композиции предшествовало создание видео-художником Питером Мисоттеном так называемого видео-либретто (2010), которое воплощало структурно-символическое прочтение текста и содержало в качестве структурной матрицы 22 больших ключа Таро, которые являются двадцатью двумя буквами древней-

шего каббалистического алфавита - 22 -х букв иврита. Это первое либретто не было озвучено, а было скорее растворено в композиции, которая через новое прочтение видео сформировала сеть ассоциативных звуков, повторяющихся фрагментов текста Майринка и петлевых структур. «Я работаю таким образом, говорит композитор в интервью, что я сначала начинаю с внешней формы, а содержание добавляется позже. Поэтому я продолжил эту тенденцию и в “Голе-ме”»: сначала создается кинематографическое либретто для воплощения музыкальной структуры, а затем происходит конкретизация содержания»⁷³.

«Фотографии из кадров фильма провоцировали видения, которые затем воплощались в звуки. Это было для меня чем-то абсолютно новым: я работал как ретранслятор, преобразуя увиденное в слуховой опыт. Кроме того, фильм имеет для меня форму пьесы, которую нужно написать и я взял ее непосредственно из видео-либретто. Эта структура в опере оказалась еще более действенной, чем у Майринка. Через видео-либретто также самопродуцировалась временная форма: отдельные главы всегда длятся три-четыре минуты. Пульс, — кадровый ритм, 22 карты, которые вы раскладываете подобно Оракулу. Питер не хотел, чтобы фильм был слишком близок к литературному первоисточнику. В результате чего получилось многослойное видео-либретто. И это было похоже на то, что через фильм фиксируется мое внимание на определенных моментах повествования»⁷⁴. «Это идеальная книга с точки зрения моей концепции повторения. Зеркальность как удвоение идентичности в этом романе тематизируется. Это образец фундаментального солипсистского мировоззрения, проекция моего собственного Я»⁷⁵.

Миссоттена этот текст увлек не в меньшей степени, чем композитора: «"Голем" — поистине захватывающая книга, но не слишком хорошо написанная. Этот факт делает текст особенно интересным, потому что многие из загадочных моментов кажется, возникают довольно случайно, из-за постоянных переделок, дополнений и отсутствия четких однозначных решений для многих поднятых вопросов и, следовательно, работа с этим текстом становится воистину захватывающей. Если бы роман был идеальным, нам не пришлось бы создавать из него оперу»⁷⁶. Ланг подчеркивает: «Это хоровая опера, пото-

⁷³Lang B. Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Presentazioni booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html> s.28 (48 s.) (дата обращения 10.07.2020)

⁷⁴Lang B. Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Presentazioni booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html> s.29 (48 s.)

⁷⁵Lang B. Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Presentazioni booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html> s.29 (48 s.)

⁷⁶Lang B. Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Presentazioni booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html> s.29 (48 s.)

му что для меня трансперсональные установки чрезвычайно важны: это голоса, говорящие о пафосе индивидуализма. В тот момент, когда исчезает тот или иной певец, хоровое письмо оказывается предоставлено само себе. И это, конечно же, связано с тем, чтобы внести определенную логику в нить повествования»⁷⁷. «Для Голема я хотел использовать все ресурсы и всю мощь оркестра. В качестве расширения оркестрового инструментария у меня есть синтезатор, большой состав ударных и в его составе джазовый барабан и джазовый бас. Это мощный ритмический двигатель, который привносит нечто новое в классический контекст. Я цитирую даже клезмерскую музыку и эта невероятная смесь является для меня продолжением литературного стиля Майринка»⁷⁸.

Повторы текста Майринка играют для композитора решающую роль: Голем сам по себе является симулякром, повторением человеческого тела, и в то же время он представляет собой отражение главного героя и становится тождественным с ним, растворяясь во множестве отражений. Майринк в своей книге обработал и процитировал многочисленные религиозные и мистические теории своего времени: наиболее значимые с позиции Ланга для этого сочинения, в их числе композитор называет буддийскую концепцию «свободного «Я» - субъекта, которая в конечном счете растворяет его в веществе сновидения и лишает реальности, кроме того, чтобы быть осколком некоего единого коллективного сознания.

Доктрина личности является важнейшей буддийской доктриной. Ее суть учение о несуществовании индивидуального субстанциального простого и вечного «я», или души (атмана). Легенда о Големе — лишь часть одной из историй еврейской Праги 1905 года. Город и его легенды, транслируемые через личный опыт, где реальные места действия образуют рамки романа, суть которого — самопознание, столкновение с собственным я и вопрос о сущности жизни. Символическое значение фигуры Голема становится очевидным: ее можно интерпретировать как коллективную душу гетто и одновременно второе «Я» рассказчика. 100 лет спустя, с появлением музыкального театра Ланга столкновение с самим собой и «вечное повторение бытия» не утратило своей актуальности наряду с идеями клонирования и искусственного интеллекта, которые весьма актуальны в цифровую эпоху и символизируют расщепление «тела» и «духа» — «реального» и «виртуального».

В серии сочинений под общим названием «*Театр повторений*» Ланг стремится к критическому столкновению музыки с традиционной театральной репрезентативностью, направленной на развитие сюжета. Форма театра

⁷⁷ Lang B. Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Presentationen booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html> s.29 (48 s.)

⁷⁸ Lang B. Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Presentationen booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html>

—повторение, напротив, закликивает внимание зрителя на навязчиво повторяющихся жестах, деконструирующих линейное развитие, которое сознательно подрывается. Подтекст оказывается в фокусе внимания. В основе этого оперного эксперимента лежат вопросы децентрализации и идентичности. Эта крайняя форма музыкальных повторений опирается на принципы кратковременной памяти слушателя, а восприятие срабатывает таким образом, что фиксированная идентичность открывает бесконечное разнообразие смыслов, а также возможных интерпретаций и ассоциаций. У слушателя возникает чувство неуверенности относительно реальности услышанного, что позволяет этой парадигме работать в качестве мощного механизма смещения фокуса восприятия слушателя. Форму этого сочинения можно описать как оду шизофрении/музыкальный театр в 22-х сценах. 22 буквы алфавита структурируют оперу на 22 коротких эпизода, в том числе, увертюру и финал. Инструментальная увертюра состоит из длинных и резких диссонантных аккордов, с чередующимися тонкими динамическими колебаниями. Она достигает своего пика в нервном, ритмически повторяющемся фортиссимо. Этот музыкальный эпизод сразу же вводит слушателя в зловещую атмосферу сюжета. Голем рассказывает причудливую историю пражского ювелира. В интерпретации Ланга Голем Майринка работает как сам по себе, является фиктивным изображением, повторением человеческого тела. В этом сюжете с картами Таро, гермафродитами и проститутками скрывается исследование смысла и сущности человеческого сознания. Голем-это многогранное освещение понятия тождества. Хор шепотом повторяет возгласы: «кто я теперь?».



Ланг «Голем» фрагмент партитуры Сцена I «Сон», такты 59 – 62

Когда таинственная фигура Голема появляется в качестве двойника Перната, усиливается напряжение между реальностью и шизофренией. Это стремление к дестабилизации идентичности составляет суть композиционного метода Ланга.

Композитор использует прием эклектики, соединяя, казалось бы, внешне «несочетаемые» элементы: виртуозную игру исполнителей, где симфонический оркестр с расширенной группой ударных сочетается с джазовым трио. Вся эта многосоставность также подлежит обработке звука при помощи live –electronic. С другой стороны, сам музыкальный материал также экстремально эклектичен, это различные элементы работы с записями классической музыки, джаза и поп-музыки, соприсутствующие в партитуре. Композитор позволяет этим различным влияниям взаимодействовать друг с другом, свободно и без какого бы то ни было иерархического соподчинения, что увлекает слушателя калейдоскопическим потоком звуков и одновременно утомляет многообразием в повторяемости. Непрерывная оstinatность, энергетически проходящая через всю оперу, напоминает барочную музыку, при этом ритм довольно сложный и детализировано проработанный.

Требование крайней экстремальной виртуозности относится и к вокалистам. Через предельное увеличение вокального диапазона и введение различных особых техник, и, тем не менее, вопреки присущей композитору склонности к вокальным экспериментам, он придает большей степени ясности текстовой декларативности. Чтобы получить определенный уровень разборчивости текста, вокализированные фрагменты часто чередуется с ритмичными речитациями. Техника вокалистов располагается на границе между пением и речью в Sprechstimme, требуя от исполнителей в отдельных случаях quasi-рэпперской ритмичности в произнесении текста.

После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии
от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19

The image displays a musical score for a large ensemble, likely a symphony or a chamber orchestra with vocalists. The score is written in German and includes lyrics for the vocal parts. The notation is complex, featuring various musical symbols, notes, and rests. The score is organized into systems, with measures 144 to 154 highlighted in the lower section. The lyrics are in German, and the music is in a modern, possibly postmodern, style. The score includes parts for vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a large instrumental ensemble (strings, woodwinds, brass, and percussion). The tempo is marked 'Allegro', and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and other musical symbols. The lyrics are in German, and the music is in a modern, possibly postmodern, style. The score includes parts for vocalists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a large instrumental ensemble (strings, woodwinds, brass, and percussion). The tempo is marked 'Allegro', and the key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Ланг. «Голем». Сцена III "Г", такты 144 – 154.

Ланг. «Голем». Сцена XV, такты 1120 – 1124

Подобно роману Майринка, эта опера пронизана всевозможными религиозными и мистическими ассоциациями. Некоторые сцены вдохновлены каббалой, другие — греческой мифологией и мифом о Корибантах — мифических предшественниках жрецов Кибелы или Реи во Фригии, в диком воодушевлении, с музыкой и танцами, отправлявших служение великой матери богов. Еще одна нить, связующая эпизоды — это буддийское понятие «Я» —

свободного субъекта, отделенного от других исполнителей, которые постепенно превращаются в общую массу и теряют идентичность.

Der Reigen (2012)

90 минутная опера Ланга, поставленная Майклом Штурмингером на его же либретто по пьесе Артура Шницлера *Der Reigen (Любовный Хоровод) (1920)*, представляет собой еще один эпизод из большого театрального проекта «Театр повторений», и является репрезентацией нового ракурса идей «Театра жестокости» Арто. Циклическая текстовая структура (ABBCCDDEEFFGGHHIIJJAA), так же, как и сценическая концепция, вращаются вокруг сексуальной тематики. Сначала солдат встречает проститутку, далее его же экспресс-партнершей становится горничная из приличного дома, а горничная, в свою очередь, не может устоять перед сексуальными домогательствами хозяина, который охвачен страстью к замужней женщине, у чьего мужа вопреки его клятвам в верности супруге появилась совсем молоденькая пассия. Она, пустившись во все тяжкие, встречается еще и с поэтом, а тот увлечен опять же, не столько ею, сколько псевдоискусством и потому имеет интрижку с вульгарнейшей актрисой. Та соблазняет престарелого аристократа, который отправляется в публичный дом, где после контакта телесного ищет душевный контакт с проституткой Леокадией, той самой, с которой все началось. Эта весьма провокативная пьеса, написанная Шницлером в 1897 году, сопоставляет сексуальную мораль и классовую идеологию своего времени через последовательные встречи между парами персонажей. Шницлер, увлекавшийся фрейдизмом, за эту пьесу был обвинен в пропаганде порнографии. В 1950 году она была экранизирована режиссером Максом Офюльсом, а в 1964 — Роже Вадимом; на этот сюжет существует также опера Филиппа Бусманса (1982).

Итак, в пьесе десять сцен пропорционально десяти персонажам, каждый из которых через сексуальную историю связывает предыдущий эпизод с последующим. Прелюдия и финальная Постлюдия делают эту пьесу замкнутой композиционной текстурой, основанной на дифференциальных петлях, которую Ланг использовал в *Der Reigen*, так же, как и во всех предыдущих работах для музыкального театра. Эта техника и концепция театра повторений объединяют несколько абсолютно различных работ в один мега-цикл, несмотря на несхожесть литературных источников. Петли используются в микроструктуре партитуры в качестве инструмента, анализирующего механизированное и одновременно компульсивное человеческое поведение с использованием повторения текста, колеблющегося между отчаянной комичностью и эротической одержимостью. Пьеса Шницлера, безусловно, вносит существенный вклад в развитие психоанализа, и именно этот психоаналитический момент здесь выступает на первый план.

Der Reigen — цикл, который замыкается на последней картине, когда проститутка встречается с графом. Все элементы, от либретто до принципа композиции, от сценического образа до оркестра, расположенного в центре перед фактической сценой, от световой драматургии до сценических костюмов, с каждым последующим циклом показывают аналогичную структуру в декорациях *Fin de siècle*.

ParZeFool (2016)

*Музыкальный театр для чтеца, хора, ансамбля
и двух джазовых музыкантов на текст либретто Рихарда Вагнера*

В своем, так называемом «Кратком замечании» о связи между оригинальной партитурой Вагнера и получившейся композицией *ParZeFool*, композитор пишет: «В опере используется вагнеровская временная структура, начиная от общей прелюдии / 3-го акта/2-х антрактов и вплоть до длины отдельных " сцен", в результате чего, общая продолжительность оперы разрастается до 200 минут. Текст вагнеровского либретто преобразуется с помощью переводов на французский (*Blumenmädchen*), английский (*Amfortas*) и иврит (хор), а также сокращений ключевых текстов, пропусков более длинных повествований (*Gurnemanz*) и заикливания основных линий — *Erlösung von Erlösern*. Вагнеровское повествование имеет дело с тонкими изменениями и трансформацией отношений людей и личностей (так, например, когда Кундри выигрывает). Вагнеровские персонажи, с намеренной редукцией Титюреля и сокращением до 4 девушек-цветов представлены пунктирными основными образами. Вся пьеса следует моей технике различия / повторения, выстроенной в Театре повторений»⁷⁹.

В опере *ParZeFool* Ланг переосмысливает одну из самых знаковых оперных пьес во всей музыкальной истории — «Парсифаль» Рихарда Вагнера (1882). Поэтический текст либретто становится основным материалом композитора, превращается в «золотой фонд знаков», которые он должен внедрить в грамматическую систему своего собственного языка. Возникает бесконечный парадоксальный процесс языкового и стиливого преобразования. Если рассматривать подобную структуру как парадигму, то становится очевидно, что именно в ней находит свое выражение сущность прочтения текста. Память всегда также преобразует то, что помнится, и часто работает над дальнейшим прояснением скрытых, противоречивых тенденций, которые она содержит. Иными словами, культурная память не может быть ничем иным, как новой интерпретацией истории. «Парсифаль» — это прежде всего гигантская масса художественного и фактического текста. Так было уже в 1882 году, и с самого

⁷⁹ *Lang B.* Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Präsentationen booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html>

начала предполагалась лишь наивная интерпретация этой огромной партитуры. Во времена Вагнера мощный массив философских, психологических, религиозных, мифологических, лингвистико-мистических, сексуально-магических и других подтекстов, существующий в рамках «священной драмы» — жанрового определения, которое Рихард Вагнер дал своему бессмертному произведению, был сокрыт от большинства оперных зрителей. Преображение и прояснение этих скрытых кодов и смыслов, а также множества противоречивых тенденций в условиях современного постмодернистского прочтения оперы стало насущной необходимостью. «Парсифаль», как и всякое великое произведение искусства, не перестает расти, меняться и жить своей трудной жизнью. Серьезный анализ должен произойти на гораздо более глубоком уровне — фактически, композитору следовало начать с музыки и самого текста, с их исторических и текущих подтекстов. В *Monadologie XIII*, созданной в формате большого оркестрового произведения для двух оркестровых групп, настроенных на четверть тона друг от друга, длящегося более 70 минут, Ланг использовал материал Симфонии № 1 Брукнера в качестве основного источника. Это было для композитора полезным подготовительным этапом работы с позднеромантической музыкой наряду с ремейками «Так говорил Заратустра» в «*Monadologie XXIII. For Stanley K.*»

В *ParZeFool* Ланг сделал выбор в пользу сохранения вокальных линий и четырехчастной гармонической структуры оригинальной партитуры «Парсифаля». Спектральное мышление, которое с точки зрения Ланга уже ясно прослеживается в музыке Вагнера, становится все более ощутимым в этой композиционной реинтерпретации через его метод расширения гармонической концепции оригинала. В звучании шести, четко дифференцируемых слухом и одновременно суммирующих звуковых тонов, каждый из которых колеблется и изменяется по интенсивности, становится слышимой. Сохранилась также общая структура произведения, его временные формы и драматургические пропорции. Для своей новой интерпретации текста Ланг выбрал метод эйдети-ческой редукции. Под этим подразумевается опора преимущественно на зрительные впечатления, что позволяет одновременно, как удерживать, так и воспроизводить в деталях образ воспринятого ранее предмета или явления. Этот процесс фильтрации, который выявляет и подчеркивает основные положения, почерпнутые из исторических, новых и новейших подтекстов поэтического произведения Вагнера, приводит к тому, что сокращенный текст содержит ключевые фразы и основные понятия, обладающие особой значимостью для Ланга. Случайная вспышка «незнакомое» в языке и музыке новой композиции имеет различные функции. Для этого Ланг применяет прием полиязычия и перевода частей либретто на разные языки. В версии Ланга вагнеровский «Парсифаль» превращается в многоязыковой и многослойный палимпсест. Накладывая на оригинальную музыкальную драму различные ассоциации, комментарии и

размышления, Ланг создает совершенно новый слой смыслов, используя при этом слишком много музыкальных цитат. В первом акте, например, можно разглядеть аллюзии на музыку Йозефа Маттиаса Хауэра (1883 – 1959), который нашел свое основное вдохновение в вагнеровской идее «бесконечной мелодии».

Холодный пафос английского языка здесь предлагается Амфортасу; древнегреческий язык характеризует роль хора, придавая ему античный контекст, французский, является языком девушек-цветов, а джазовые элементы вызывают волшебное фантастическое ощущение мира Клингзора. Если использование этих разнообразных оттенков в целом является лишь драматургическим приемом, то немногочисленные и довольно незаметные изменения в тексте обладают гораздо большей взрывной силой. Даже в тех местах, где они, по-видимому, превращают послание оригинала в его противоположность, на самом деле они лишь подчеркивают тенденцию, которая уже была присуща исходному материалу. Когда, например, Амфортас отвечает на вопрос дурака о природе Грааля не тайным драматическим шепотом, отсылая его к невыразимой тайне («этого нельзя сказать»), а недвусмысленно отказываясь разглашать тайное знание, в которое он посвящен («этого я не скажу»), это не раскрывает принципиально новую грань братства и его хозяина, а лишь подчеркивает особый аспект этого воинствующего мужского ордена, охраняющего таинственный священный предмет. Ланг изменяет первоначальный текст в ключевом отрывке второго акта. Великое гностическое обещание Кундри: «Исповедь покончит с чувством вины раскаянием, а знание превратит глупость в смысл...» — это сформулировано иначе и с психоаналитическим оттенком: «Исповедь спасет вас от чувства вины, а знание сделает глупость смыслом...» — и, таким образом, создается сцена для конца акта, где в этой версии Парсифаль и Кундри обещают друг другу знание и спасение, совместно пропевая фразу: «Вы знаете, где вы можете найти меня снова». Этот подход в новой интерпретации Ланга не только вносит особые оттенки в отношения гендерных ролей, но и в более широком смысле последовательно реализуется в последнем акте, где уже не Гурнеманц требует помазания Парсифалем, а Кундри, “que maintenant, ma bienaimée me purifie la tête”, то, что в конце концов, они оба даруют друг другу: "Sois-béni, Folle / Fou, par la Drogue pure". Так с небольшим сдвигом все действие завершается заключительной молитвой, которой оканчивается опера: «избавление от искупителей!»

Ланг создал произведение, которое, в свою очередь, будет подвергнуто прочтению, интерпретации и яркому продолжению образной мысли. Лоор-техника существенно препятствует линейному развитию повествования. Возникает ассоциация относительно слухового восприятия заезженной записи на старом виниловом диске, при воспроизведении игла которого движется обратно поступательно. По мере того как короткие лирические фразы неуклонно повторяются, возникает новая структура: статика и непод-

вижность. Это приводит к непрерывному сдвигу между фокусировкой и расфокусировкой значений. Ибо повторение может легко гипнотизировать или гипнотизировать; активно вовлекает слушателя в музыку. Тем не менее, он также может иметь утомительный эффект размывания любого первоначального смысла или значения.

Когда слушателю становится скучно, он начинает блуждать и автоматически сканировать привычные звуковые слои, в поисках новых способов прослушивания. Таким образом, этот процесс упоминается Лангом как «семантический взрыв», в котором повторение содержит потенциал для раскрытия новых смыслов в уже существующем тексте.

В то время как Ланг намеренно растягивает некоторые ключевые фрагменты из оригинального либретто, он также радикально подрывает другие. Это прослеживается в темах спасения и искупления, которые столь важны для Парсифаля Вагнера. Кундри пытается соблазнить Парсифаля. Она продолжает изливать ему свои любовные чувства, и в конце концов ей удается, применив хитрость, поскольку Парсифаль противится ей, поцеловать его (она убеждает его, что должна передать ему прощальный поцелуй его матери). И вдруг этот поцелуй пробуждает в нем страсть и при этом рождает чувство сострадания. Неожиданно ему открывается значение раны Амфортаса, и Парсифаль осознает, что именно он должен излечить эту рану. Он резко отталкивает Кундри. Когда Парсифаль не поддается искушениям Кундри, Гурнеманц видит его таким, какой он есть на самом деле: «чистым дураком», который и был предсказан для восстановления братства рыцарей.

В либретто Вагнера Кундри изображается как дикая соблазнительница. Она настоящая роковая женщина. Проклятая вечно бродить по земле, она может найти спасение только в том случае, если появится мужчина, который не поддастся ее первозданной красоте. И, таким образом, именно Парсифаль наконец приносит ей искупление, которого она так жаждала. Будучи коронованным, Кундри безжизненно падает на землю.

«Искупление искупителю», но также и не столь тонкая победа старого доброго патриархата. В версии Ланга эти события перевернуты. Вместо того, чтобы умереть за свои грехи, Кундри выживает, танцуя с Парсифалем в заключительной сцене. Когда Кундри и Парсифаль выкупают друг друга, они равны. Это еще раз подчеркивается сокровенным шепотом, которым они в конце оперы сообщают друг другу в дуэте: «Вы знаете, где меня найти». В самом деле: Кундри торжествующая героиня. Текст изменен на «Искупление от искупителей». То, что осталось от самопровозглашенной «священной драмы» Вагнера, теперь уже не так священо. В руках Ланга «Парсифаль» становится насущной критикой современного общества. Хор используется здесь в его наиболее традиционном смысле. В истинно греческом стиле хор играет роль анонимного зрителя, который комментирует разворачивающийся

рассказ. Однако вместо того, чтобы представлять более традиционную роль рассказчика, хор у Ланга говорит загадочными метафорами, вторгаясь и порой даже нарушая голосовые линии главных героев. Чаще всего хор кажется расположенным вне повествования, поскольку он пересекается с, казалось бы, случайными ассоциациями и это немного похоже на кого-то, кричащего по телевизору. Когда Кундри дарит раненому Амфортасу волшебное зелье, которое она принесла из своей поездки (“Hier! Nimm du! Balsam ...”), хор прерывает пение, произнося имена «Гаутама Будда» и «Тимоти Лири». Первый — это ссылка на незаконченное либретто, которое Вагнер написал между 1856 и 1858 годами в период, когда он увлекался буддизмом. Хотя никаких музыкальных зарисовок для этой работы никогда не предпринималось, элементы ее истории вписаны в образ Парсифаля. Образы «чудесного зелья», дающего яркий катарсический эффект нередко фигурируют у Вагнера, как, например, в «Тристане и Изольде» (1865) и *Götterdämmerung* (1876).

Таким образом, название работы Ланга – нечто больше, чем просто каламбур Вагнера. Это современная похвала безумию, в которой Парсифаль превращается в простодушного дурачка. Результатом оказывается почти психоаналитическое прочтение вагнеровского “Парсифаля”, в котором оригинальное произведение и его переписывание Лангом, а также огромное количество ассоциаций и контекстов, окружающих эти два произведения, вступают в замечательный и ни в коей мере не провокационный диалог друг с другом. В то время как слои смысла начинают переплетаться, *ParZeFool* предстает как непрерывное преобразование памяти.

Cheap Opera Répétitions для трех вокодеров- чтецов, трех синтезаторов, секвенсора и ударных на тексты европейских политиков (1926-2018)

Свою страсть к электронной музыке (как аналоговой, так и цифровой эпохи) Ланг выразил в концепции так называемой «дешевой оперы». Таким образом, возник еще один взгляд на loор-эстетику, в котором секвенсоры также используются в качестве циклических машин. Ироническая смысловая игра уступает место горькой серьезности. Это политическая пьеса, которая становится одновременно и реакцией, и размышлением на современные политические события Европы. В слиянии гипер-естественных и гипер-электронных звуков Ланг создает уникальный звуковой ландшафт.

Die Hetzer (2020) опера

В этом последнем на настоящий момент произведении композитора из общего списка сочинений, которое Ланг, в отличие от прочих, определяет не как «музыкальный театр», но как «оперу», он стремился создать остро- поли-

тическую, вневременную и в то же время музыкально-театральную композицию. Опера *Die Hetzer* посвящена теме правого экстремизма. Ланг предпринимает попытку обновленного понимания оперного жанра с позиции формы, равно как и с содержательной стороны. При этом он пытается создать образец политического музыкального театра. Может быть опера *Die Hetzer* основана на необходимости воплощения в художественной форме всевозрастающей девальвации демократических ценностей в западном обществе, и тем самым вступит в диалог с аудиторией о существующих социальных структурах. Цель композитора состоит в том, чтобы пробудить в рамках оперного жанра интерес к общественно важным темам, а также проложить путь к новому виду современного и политического музыкального театра. В центре драматургии стоит фигура шекспировского Яго. Здесь Ланг использовал фрагменты текста из произведений Шекспира, включенные в оперу Верди. Персонаж должен быть структурирован на два взаимосвязанных уровня восприятия: вечный и современно актуальный. Для последнего композитор вводит в общий контекст семь всплывающих «смысловых окон», наполненных острым социально-политическим содержанием (описание современных событий). Музыка существует на нескольких различных стилистических уровнях и включает в себя элементы цитат из оперы Верди «Отелло».



ГЛАВА 2. ПЕТЕР АБЛИНГЕР (1959)

Петер Аблингер родился в Шваненштадте (Австрия) в 1959 году. Он обучался изобразительному искусству, был увлечен free- джазом. В одном из интервью Аблингер рассказывает о том, каким образом он переключился с изобразительного искусства на музыку: «Когда я понял, что делаю все, чтобы научиться искусству, я перешел в музыкальную область. Процесс освоения искусства плавно перетекал от оптического – к звуковому, а совсем не наоборот». Это было причиной, по которой он ушел из школы графического дизайна. Первая музыкальная идея была наглядной: «несколько строк на бумаге и никаких нот. Живописный символ звуковой интенсивности. Звук – это было все что осталось, однако это нечто еще более нереальное: звук с его собственным временем, был не просто музыкой для меня. Временное развитие – это неотъемлемое свойство жизни звука, однако, мой интерес принадлежит в большей степени его настоящему времени, тому, что оно представляет собой в каждый конкретный момент его бытия»⁸⁰.

Переключившись с изобразительного искусства на музыку, впитав в себя опыт free- джаза, Аблингер начал занятия композиции под руководством Гесты Нойвирта и Романа Хаубенштока-Рамати в Граце и затем в Вене.

Прежде чем заняться композицией, Аблингер изучал графический дизайн, и, поэтому не было случайностью, что одним из его основных учителей

⁸⁰ *Ablinger P.* ofital web-site [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/bio.html> (дата обращения 10.07.2020)

был визуально мыслящий композитор Хаубеншток-Рамати. Аблингер часто пишет о неразрывной связи в своем творчестве между музыкой и изобразительного искусства. В этом смысле, масштаб в дизайне — это аксиоматический росчерк карандаша, определение поля, а в музыке — это время звука и его графическое отражение⁸¹.

С 1982 года он живет в Берлине, где инициировал проведение множества фестивалей и различных проектов, дирижировал многочисленными концертами. Композитор считает Берлин для себя идеальным городом, позволяющим получить все необходимые впечатления, не выезжая за его пределы: «Когда я нахожусь за пределами Берлина или в другом городе, мне всегда нужно куда-то пойти, чтобы посмотреть, что происходит. В Берлине у меня такое чувство, мне никуда не надо ехать. Это означает, что Берлин — идеальное место для меня, чтобы жить и работать»⁸².

В 1988 году Аблингер основал ансамбль *Zwischentöne*. Затем был также приглашенным дирижером ансамбля *Klangforum Wien*. В 1993 получил приглашение стать профессором в Университете музыки в Граце. С 1994 года увлекается электроакустикой и звуковыми инсталляциями. В мае 2012 года Аблингер был назначен членом Академии художеств в Берлине, приглашение от которой он принял с особой радостью. В 2012-2017 годах он был профессором-исследователем в Университете Хаддерсфилда в Великобритании.

Аблингер — один из немногих современных композиторов, использующий шум вне какой-либо символики- не с целью создания образа всеобщего хаоса, энергии, энтропии, не для противостояния чему-либо, а в качестве основополагающего звукового материала. Испытывая слушательское восприятие, на которое музыка композитора воздействует провокативно, Аблингер предлагает осознать окружающий хаос повседневности как музыку, полную тонких нюансов и своеобразной красоты. Реципиент в праве выбирать для себя ориентир, который становится для него музыкальным проводником в область структурированного шума. Ему необходимо освободиться от привычных ассоциаций, чтобы перестроить механизмы своего восприятия. В своем творчестве композитор Аблингер прошел большой путь в исследовании природы звука, времени и пространства. Его открытия поставили под сомнение музыкальные условности, которые обычно считались неопровержимыми: монотонность повторений, сокращение и избыточность звукового материала, плотность и энтропию, специфику музыкального инструментария, способного в его творчестве воспроизводить живую человеческую речь, особенности нотной записи, фиксирующей речевые интонации.

⁸¹ *Ablinger P.* ofital web-site [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/bio.html> (дата обращения 10.07.2020)

⁸² *Ablinger P.* ofital web-site [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/bio.html> (дата обращения 10.07.2020)

2.1. ЭНТРОПИЯ БЕЗЗВУЧИЯ И ГАРМОНИЯ ШУМА В ТВОРЧЕСТВЕ АБЛИНГЕРА

Аблингер говорит о себе: «Я не люблю называть свою музыку “*noise music*”. Оба термина для меня абсолютно неверны как *noise* (шум), так и “музыка” в данном случае. По-немецки я называю ее *Rauschen*. В английском языке нет такого термина как “белый шум” или “статический шум”. Эта часть моей работы действительно слишком широка, чтобы попытаться выразить весь спектр моих опытов в нескольких предложениях. Речь идет одновременно и о шумовой совокупности, и о звуковой монохромности, а также о максимальной плотности информации, в сочетании с ее избыточностью - и прежде всего речь идет об индивидуальном восприятии и, наблюдении за слушанием»⁸³.

Аблингер применяет все возможные элементы шума в качестве полноценного звукового материала. Отдельным вектором его творчества является также преобразование речи в музыкальный объект.

Шум и речь в его концепции функционируют отнюдь не в хаотическом качестве. Центральными элементами системы становятся: природа звука, пространство и время – то есть те компоненты, которые обычно считаются основополагающими для музыки. Речь не сводится до неразборчивого квази-музыкального звучания: она просто функционирует в иной ипостаси, а вышеупомянутые центральные корреляты системы создают из нее почти традиционную музыкальную композицию. Изменение восприятия речи, отчасти, происходит за счет особых композиторских стратегий, о которых будет говориться далее.

Основополагающим фактором становится свершившийся переворот в системе отношений между восприятием и шумовым объектом, который в данном случае предстает в качестве гармонического – музыкального звучания. Известный французский социолог и философ Жак Аттали в известной книге 1977 года «Шум: политэкономия музыки» выстраивает целостную систему соотношений между музыкой – органическим звучанием и шумом, как «чужеродным», в качестве основополагающей логики развития человеческой культуры, где история человечества, предстает в ракурсе борьбы между музыкой, как порядком и шумом, и отсутствием порядка⁸⁴. Наиболее показательным для подтверждения логики развития исторического процесса взаимоотношения шума и музыки, становится исследование особенностей восприятия речи как шума, и речи в музыкальном качестве.

Основа творческого метода Аблингера — взаимодействие различных шумов с пространственной структурой, спектральным моделированием/

⁸³ *Ablinger P.* ofital web-site [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/bio.html> (дата обращения 10.07.2020)

⁸⁴ *Attali J.* Noise The Political Economy of Music. University of Minnesota Press/ Minneapolis, London:1985,190 p.

транскрипцией и с самим восприятием звука. Будучи автором оркестровых сочинений, опер, наряду с разного рода инсталляциями, в ряде случаев имеющими отношение в большей степени к саунд-арту, чем к академической новой музыке, в каждом новом произведении он переворачивает слушательские стереотипы и стремится к обновлению восприятия. В основе его метода лежит исследование различий между реальностью и нашим восприятием звука, как зеркала этой реальности. Слушание шумов, определяемое композитором как *Rauschen* (шум нем.), для Аблингера становится творческой доминантой не только в его композиторских, но и теоретических работах. Работа Аблингера с шумом/ *rauschen* многогранна: в значительной степени, это обусловлено самим материалом, несущим в себе множество различных звуковых данных. Слушательская позиция подразумевает активное взаимодействие с этими данными: построение определенных слуховых шаблонов, псевдо-мелодических фигур, образующихся внутри «неустойчивой статичности шума».

В области шумовой музыки вообще, и для Аблингера — в частности, первым элементом становится так называемая «акустическая фотография» — то есть, присвоенный и задокументированный композитором фрагмент звуковой реальности: запись шума, речи или музыки. Наибольшее значение для понимания этого процесса может представлять композиция *Sehen und hören / Musik ohne Klänge* (Видение и слышание/ беззвучная музыка).

В 1994 году Аблингер пытался найти решение максимального увеличения плотности звука. Решение было подсказано идеей фотографии: он фотографировал движения в пространстве движущейся камерой, с увеличенным временем экспозиции, предполагая далее сжать и расположить их как цветные спектры. Сжатые звуковые фигуры, записанные при сочетании реальных инструментов и электроники, по словам композитора, были больше похожи на огромные цветные постеры, чем на музыку⁸⁵. Сравнивая свое творчество с фотореализмом в изобразительном искусстве, где фотография переносится на холст, Аблингер использует звуковую «реальность» в качестве основного материала для работы, он говорит, что музыка выступает в качестве наблюдателя, а стремление к присвоению элементов реальности в миметическом контексте приводит к идее фиксации при помощи фонограмм.

Преобразование акустических фотографий происходит за счет особой оптики в работе со звуковым материалом, заимствованным из окружающей действительности⁸⁶. Композитор утверждает, что «шум — это нечто вполне конкретное: это непосредственное сопоставление звука и восприятия. Слияние двух элементов, а также осознание компонентов этого процесса проис-

⁸⁵ *Ablinger P.* Sehen und hören / Musik ohne Klänge URL: <http://ablinger.mur.at/docu03.html> (дата обращения 20.08.2017)

⁸⁶ *Ablinger P.* “Black Square and Bottle Rack: Noise and Noises,” in *Noise in and as Music/* eds. Aaron Cassidy & Aaron Einbond. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013 p. 74

ходит двусторонним образом: я – индивидуум/я – пропускающий сквозь себя звук, исходящий из окружающего мира. Слияние эго и звука — это нечто вроде каденции, обновленного состояния»⁸⁷. «Когда вы это понимаете, обращение к «конкретным» звукам акустической реальности — это только первый шаг на пути от статического шума (например, звука водопада) — к непрерывному шуму (шумовая завеса реальности)»⁸⁸.

Музыка и восприятие, как полагает композитор, находятся в состоянии конкуренции, возможно, даже взаимоисключающей, так как музыка функционирует только за счет исключения реальности из окружающей среды⁸⁹. Показательно, что Аблингер всегда был особенно заинтересован в чувственном опыте. «Слушание не имеет ничего общего с внешним миром, который мы получаем пассивно. Скорее, слушание — это творческая деятельность, которая формирует то, что мы слышим и как мы слышим»⁹⁰.

Таким образом, Аблингер приходит к выводу, что шум и шумы не идентичны. В некоторых ситуациях они могут быть даже противоположны, так как шум в единственном числе ассоциируется, главным образом, с белым шумом, а отдельные шумы — это множество звуковых объектов реальной жизни. Иными словами, в первом случае речь идет о структурированном шуме, а во втором — о стихийном шумовом материале. Белый шум, широко применяемый композитором, представляет собой скорее шумовой ландшафт, окружение, а отнюдь не рельеф.

Можно ли ограничиться в живописи лишь белым цветом? Многие произведения изобразительного искусства связаны с монохромной традицией: это и традиционная китайская живопись, отчасти это и картины Тернера, в которых используются свет и цвет в качестве дематериализации объектов в атмосфере, полотна Моне, с устранением линии горизонта, посткубистская абстракция Ньюмена и Ротко, а также менее известный, в сравнении со своим черным аналогом — белый квадрат Малевича, написанный в 1918 году, где фон и изображение почти что неотличимы. Опыт американского художника Джорджа Раушенберга также показывает, что ограничиться белым цветом вполне возможно. Считается, что серия работа Раушенберга «Белые картины»

⁸⁷ *Ablinger P.* Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

⁸⁸ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958. (с.461)

Ablinger P. Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

⁸⁹ *Ablinger P.* Cézanne and Music (script for a lecture given by Peter Ablinger in 2013. A version of the German original was published in MusikTexte 140 (February 2014) [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://earwaveevent.org/article/cezanne-and-music> (дата обращения 20.08.2017)

⁹⁰ *Ablinger P.* Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

(*The White Paintings*) непосредственным образом повлияла на создание Кейджем «4'33"». Мог ли Аблингер повторять опыт, подобный «4'33"», ведь это бы не имело ни малейшего смысла? Безусловно, что композитор искал свой собственный метод работы с белым шумом, ни в чем не повторяя кейджевского. Он говорит о точной и просчитанной идее звукового восприятия, в отличие от кейджевской абстрактной концепции. Кейдж в своей «Лекции о Ничто» писал: «Однажды Дебюсси спросили, как он пишет музыку? Он ответил, что из всех звуков, какие есть выбрасываю те, что не нужны и беру все остальные»⁹¹. Белый шум, с позиции Аблингера – это и есть то, из чего и делал отбор Дебюсси. Спектральные составляющие белого шума равномерно распределены по всему диапазону задействованных частот и с точки зрения физики он представляет собой акустическую совокупность.

Аблингер избегает банальности и отвергает всевозможные клише. В поисках звучания тишины он ориентируется на «4'33"» Кейджа, следует идеям Мортон Фелдмана в его контроле над временем и моментами тишины и развивает идею «молчаливого присутствия» Сальваторе Шаррино и его скрытой энергии звука. Три возможные трактовки понятия «шум» отражают его эволюцию в музыкальной истории:

- шум как нарушение звуковой гармонии – маргинальное явление, создающее акустический дискомфорт;
- шум, как результат расширения инструментальных возможностей и технологий в 1960-х годах, который создает собственное содержание;
- шум есть органичное целое, естественный компонент звука (позиция композиторов спектральной школы, и Аблингера). В качестве составляющей звука шум помогает разделить звуковое пространство на гармонические звуки, то есть воспроизводимые периодическими частотами по основной частоте, или звуки с присутствием самого шума, то есть непериодических колебательных движений, создаваемых насыщением частот. Между этими двумя точками сопряжения и существует слушательский процесс, который предполагает постоянное реферирование между крайними состояниями. Для Аблингера шум (компонент звука) является инклюзивным, включающим в себя множество параметров. Он обладает глубиной, которая находится в прямой зависимости от глубины восприятия реципиента.

Никлас Луман, приверженцем которого считает себя Аблингер, утверждал, что искусство как особый вид коммуникации использует восприятия, относящиеся к реальному миру, что делает эти восприятия, доступными для коммуникации, в том числе и для других людей. В соответствии с этим, как социальная система, искусство обнаруживает близость к психическим системам, где важны персонажи «художника», «получателя» и «наблюдателя произведе-

⁹¹ Кейдж Дж. Лекция о Ничто // Кейдж Дж. Тишина. С.147.

ния искусства»⁹². Все эти фигуры не менее существенны для искусства Аблингера, так как оно (его искусство) нацелено на трансформацию восприятия. «В основном я работаю над тем, что *то, что вы видите* или *слышите*, это совсем не то, что вы видите или слышите. Это своего рода обратное искусство», — утверждает композитор. Таким образом, он отличает искусство от ремесла, где очевидность — это ремесло — то, чья внешняя граница описывает видимую или слышимую. Искусство, полагает он, находится именно там, где визуальный или звуковой сигнал прекращаются»⁹³. В этом его позиция совпадает с эстетическим видением сущности искусства Адорно, который утверждает, что красота природы состоит в том, что «кажется, будто она способна сказать больше того, что знает, дать больше того, что имеет. Вырвать это «больше» из сферы случайности, овладеть его иллюзорной видимостью, определить его самого как видимость и отвергнуть как нереальное и составляет идею искусства»⁹⁴.

Аблингер, так же как и некоторые лидеры саунд-арта, использовал в своих звуковых инсталляциях, основанных на белом шуме различные слуховые иллюзии, происходящие от эффекта отоакустической эмиссии⁹⁵. Так называемые отоакустические излучения в слуховом канале внутреннего уха генерируют звуки в тот момент, когда внешние раздражители отсутствуют — при непрерывном или белом шуме. Аблингер считает, что уже сам шум имеет тенденцию вызывать у нас слуховые иллюзии в качестве проекций, создаваемых нами индивидуально. Он работает с возможностью генерировать иллюзии, провоцируя на них реципиента. Эффект отоакустической эмиссии — это лишь один из возможных вариантов звуковых иллюзий, который использовался еще с 1970-х годов в некоторых инсталляциях саунд-арта.

Взаимодействие различных шумов в системе Аблингера многогранно: в значительной степени это обусловлено самим материалом, несущим в себе множество различных звуковых данных. Слушательская позиция подразумевает активное взаимодействие с этими данными: построение определенных слуховых шаблонов, псевдо-мелодических фигур, образующихся внутри «неустойчивой статичности шума».

Концепции вертикализации звука Аблингера — это «фонореалистические» инструментальные транскрипции окружающего шума и речи. В качестве одного из самых ярких примеров здесь можно привести звуковую инсталляцию «говорящее фортепиано», которая стала одним из самых популярных видеозаписей на *youtube* современной академической музыки за последние годы⁹⁶.

⁹² Luhmann N. Die Kunst der Gesellschaft. Fr. a. Main: Suhrkamp. 1995

⁹³ Ablinger P. Texts [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html>

⁹⁴ Адорно Теодор В. Эстетическая теория: М.: Республика, 2001. — 526 с. с.79

⁹⁵ Отоакустическая эмиссия — звук, генерируемый в наружном слуховом проходе колебаниями наружных волосковых клеток улитки, существование которой было предсказано Томасом Голдом в 1948 году, а сама она как явление впервые была обнаружена экспериментально Дэвидом Кемпом (англ.)русск. в 1978 году.

⁹⁶ Ablinger P Speaking piano URL: <https://www.youtube.com/watch?v=muCPjK4nGY4> (дата обращения 20.08.2017)

«Акустическая фотография» — не только первоэлемент звукового материала, но и, в первую очередь — метод работы. Композитора увлекает текстура — «зернистость звука», которая может быть получена при особых оптических преобразованиях.

Начиная с 1980-х годов, композитор создает свой так называемый шумовой блокнот и коллекционирует и каталогизирует разного рода шумы, которые входят в его экспериментальный цикл Weiss / Weisslich. Блокнот начинается с записи звуков, их влияний, возникающих в связи с ними возможных музыкальных последствий, при включении их в пространство музыкальной композиции.

Weiss / Weisslich I — первая пьеса, которая создается только лишь для белых клавиш фортепиано. Гаммообразные восходящие или нисходящие фигуры, регулярные или нерегулярные, были неотъемлемой частью музыкального материала Аблингера в течение почти тридцати лет. Написанная в 1980 году, когда композитору исполнился двадцать один год, пьеса, состоит из двух гамм, сначала спускающихся по белым клавишам фортепиано сверху вниз, а затем повторяющих то же самое движение в обратную сторону; с тех пор серии звуковысот, поднимающихся или опускающихся шаг за шагом в умеренном темпе, занимают важное место в многочисленных пьесах, созданных не только для фортепиано, но и для больших ансамблей, таких как *Der Regen, der Glas, das Lachen* (1994), *Grisaillies I-100* (1991) и *6 Linien* (2004).

В пьесе Аблингера под названием «33-127» для электрогитары и CD, которая стала итоговой по отношению к тем экспериментам, которые он начал в 1980-х в Weiss / Weisslich¹, суммируются последние 95 пронумерованных сегментов его же последних работ. И это уже не музыка в привычном смысле слова, равно как и то, вряд ли можно было бы создать нечто более простое. Снова и снова, в общей сложности девяносто пять раз, звуковысотная шкала опускается с мягкими и непредсказуемыми неровностями ритма и высоты тона, от верхней части диапазона электрогитары, к нижней. Звук этого инструмента чистый, ясный и точный. А затем в какой-то момент в каждой из этих спокойных, нейтральных гамм — во всяком случае, во всех, кроме одной, — ее продвижение прерывается звуками саундскейпа — записанного уличного шума, которому гитара, теперь более громкая и грубая по звучанию, пытается отчаянно аккомпанировать. Минуту или несколько секунд длится этот момент, а затем масштаб возобновляется, как будто ничего не происходило. Он достигает нижней части инструмента, отсчет треков на CD проигрывателе щёлкает, и мы начинаем снова.

Аблингер утверждает, что искусство идет не по пути возрастающей сложности, а иным путем, обратным. В изобразительном искусстве представление окружающей действительности в пейзажах движется от символического к мифологическому. От идеализации - к созерцанию, представленному в фотогра-

фии и импрессионистской живописи, а также в фотореализме. Этот принцип демонстрирует избавление от абстрактности мышления и является показателем сближения искусства с действительностью, которое в отличие от возрастающей сложности наблюдений и отражений, становится усиливающейся самоочевидностью формы выражения, в которой звуки как таковые могут быть услышаны и восприняты как знаки и как проекционные моменты для эмоций⁹⁷.

Идея нового слушания в творческой концепции Аблингера выходит на бытийный уровень: «нужно подойти к двум основным способам прослушивания, которые для меня также являются способами бытия. Это два основных способа найти себя в мире или быть в этом мире, описываемом мной в терминах «мышление» и «слуховой опыт». В этой традиции есть четкие ориентиры не музыкальные, но скорее архитектурные. Архитектура позднего Барокко в Южной Германии дает нам широкий спектр примеров, таких как: церкви Иоганна Майкла Фишера, Бальтазара Ноймана и Доминика Циммермана. Их деятельность заключалась в том, чтобы предлагать новые решения для архитектурной и художественной диалектики между схоластикой и мистикой, между путем и конечным пунктом прибытия, между теологией и присутствием, между мыслью и слушанием»⁹⁸. Сегодня композитор стремится к поиску пространства звучания, способного «передать артикуляцию», не впадая при этом, в «сублимацию невыразимого»⁹⁹.

Сопоставление шумового звука и восприятия приводит к тому, что шум становится частью само выстроенной слушателем quasi-гармонической системы, так как именно на различии, между дифференцируемым шумом и сложно улавливаемым шумом (таким как белый шум) выстраивается равновесие. Слушателю приходится улавливать ассоциации и встраивать их в общее ассоциативное поле.

Аблингер не предлагает никакой конкретной методики слушания, равно, как и следования, какому-либо одному из существующих методов восприятия. Так, система анализа электроакустической музыки, известная как «спектроморфология» Денниса Смолли¹⁰⁰, сосредоточенная на поисках языка описания электронной музыки, с детальной классификацией типов элементов, их возможных функций и характера движения и развития во времени и пространстве, совершенно не интересует П. Аблингера в качестве метода. Он предпочитает индивидуализированные системы. В большей степени к идеям композитора

⁹⁷ *Ablinger P.* Sehen und hören / Musik ohne Klänge URL: <https://ablinger.mur.at/texte.html> (дата обращения 20.08.2017)

⁹⁸ *Ablinger P.* “The sounds do not interest me”, interview with Trond Olav Reinholdtsen in *Parergon* // *Musiktexte*, No.111 (Cologne, 2006). URL: http://ablinger.mur.at/docs/bove_beyond.pdf (дата обращения 10.08.2017)

⁹⁹ *Барт Р.* От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С.413-423. (с. 415)

¹⁰⁰ *Smalley D.* Spectromorphology: Explaining sound-shapes, *Organised Sound* / Dennis Smalley. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — Vol. 2, no. 2. — P. 107–126.

оказывается близка концепция Саймона Эммерсона, в которой исследователь акцентирует лингвистический аспект процесса анализа и рассматривает электроакустическую музыку через концепцию мимесиса в рамках миметического дискурса¹⁰¹. Однако, доминанта творческого метода Аблингера состоит именно в возможности множественных перцептивных путей и индивидуальной слушательской стратегии для каждого реципиента. Он стремится к определенности по отношению к ускользающей от фиксации действительности, говоря, что «абстракция, монохромия, белый квадрат являются предпосылками для четкого отношения к неясности, множественности, реальности»¹⁰². «Материал (в данном случае звук) – это математика или физика, восприятие – психология, а различие между ними и является искусством»¹⁰³. Звук для австрийского композитора служит проводником в запредельные миры, а каждый слушатель оказывается активным соучастником этого процесса.

¹⁰¹ *Emmerson S.* The language of electroacoustic music — London, MacMillan Press, 1986. 231p.

¹⁰² *Ablinger P.* “The sounds do not interest me”, interview with Trond Olav Reinholdtsen in *Parergon // Musiktexte*, No.111 (Cologne, 2006). URL: http://ablinger.mur.at/docs/bove_beyond.pdf (дата обращения 10.08.2017)

¹⁰³ *Ablinger P.* “The sounds do not interest me”, interview with Trond Olav Reinholdtsen in *Parergon // Musiktexte*, No.111 (Cologne, 2006). URL: http://ablinger.mur.at/docs/bove_beyond.pdf (дата обращения 10.08.2017)

2.2. ЭСТЕТИКА РЕАЛЬНОГО VERSUS ИСКУСТВО РАСЩЕПЛЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Живая эстетика «реального» привлекала Аблингера еще с конца 1980-х. Проблема существования искусства в эпоху его технической производимости, раскрытая в философском ракурсе Беняминам, служит эстетическим вектором его творческих идей. Утрата ауры, растворение действительности в симулякрах мнимой реальности, заставляет Аблингера искать новые формы ее репрезентации и восприятия. В своем эссе 1999 года он пишет о том, что реальности как таковой не существует. Через децентрализацию происходит потеря ауры». «Фантастика - это реальность, реальность - это выдумка (...) Истинное стремление все так же не удовлетворено, как и прежде, и в этом кроется возможная причина не думать о возвращении к первоисточнику. Мы всегда стоим на месте. Это просто иллюзия, что мы находимся в пути и ведем себя соответствующе...»¹⁰⁴

Пространство-линия — перспектива в системе Аблингера, стали недоступны нашему восприятию, а то, что мы видим — «это мерцание: светлые и темные области, мы видим пятна там, где их нет, а края размыты. (...) Вы не думаете о пространстве. Вы думаете иначе. Метафоры (...). Всегда есть как минимум два способа мышления. И одним из них является двумерная редукция. Удивительно, что наше мышление, наши отношения с внутренним и внешним, в конечном итоге, не так уж и далеки от наскальных рисунков каменного века и от неолитических пиктограмм. (...) Растворение объектов в цветовой гамме для импрессионистов — это орнамент. Пространственно-временная относительность: просто украшение для особо продвинутых людей. Фактически, если говорить о том, что звук — это пространство (пространство-время), то это пространство вне стен, и оно не относится к общему горизонту опыта. Сравнения двух двумерных изображений вполне достаточно для оценки расстояний»¹⁰⁵.

«Звук — это пространство. Но на настоящий момент не существует таких механизмов мышления, чтобы ощутить его именно таким образом. Где вообще многомерное мышление?»¹⁰⁶ Если бы звуки действительно были звуками, а не симулякрами, считает Аблингер, то мы не могли бы услышать их по радио. И в связи с этим он абсолютно убежден, что звучание симфонии Брукнера, доносящееся из маленького портативного транзисторного радиоприемника, не имеет ничего общего с реальной звуковой мощностью симфонии Брукнера. «Не существует иного применения слова “реалистичный”, кроме как в смысле иллюзии. Реальность и иллюзия, в сущности - идентичны. Реальность - это картина, которую мы создаем и интерпретируем. Любая кон-

¹⁰⁴ *Ablinger P.* Texte 1988-99// zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf>

¹⁰⁵ *Ablinger P.* Texte 1988-99// zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf> (дата обращения 10.07.2020)

¹⁰⁶ *Ablinger P.* “The sounds do not interest me”, interview with Trond Olav Reinholdtsen in Parergon // Musiktexte, No.111 (Cologne, 2006). URL: http://ablinger.mur.at/docs/bove_beyond.pdf (дата обращения 10.08.2017)

цепция реальности есть предполагаемая иллюзия того, что гипотетически может существовать»¹⁰⁷. Единственная правда о реальности, делает вывод Аблингер, это НАМЕРЕНИЕ ИЛЛЮЗИИ»¹⁰⁸.

Метафорическое представление отличает искусство от всего прочего. Самым бесформенным является искусство ради него самого – искусство ради искусства. Аблингер считает, что писсуар Марселя Дюшана — это искусство, потому он — это иллюзия, которая создана с намерением представить его именно в качестве арт-объекта, а не в качестве писсуара. Писсуар стал метафорой предметности для настоящего. Музыка является ярким примером неспособности быть буквальным выражением действительности. Присутствие не может быть найдено на уровне материала. Не единственный актуальный вопрос — можно ли достичь подлинности на уровне восприятия или же ее возможно только представить и символизировать? И как могут художественный и перцептивный конструкты соотноситься с действительностью? Формы реди-мейда, с одной стороны, это то, что связано с искусством (почти пародия), а с другой — это мимесис, то есть игра в реальность. Черный квадрат Малевича, как считает Аблингер, также вполне соответствует этому принципу¹⁰⁹:

То, что вы видите или слышите — это лишь дополнение к тому, что вы НЕ видите и не слышите. Искусство не объективная реальность, а прямые формы отражения, для композитора — это просто образец ремесленничества. Искусство, — это дополнение к тому, что Вы делаете видимым или слышимым. Это то, чей внешний предел является видимым или слышимым. Искусство начинается именно там, где заканчивается видимое или слышимое.

Художник для Аблингера — это Моисей и Аарон в одном лице, предатель и спаситель. Он предаёт искусство с тем, чтобы в итоге спасти его. Из этого проистекает непрерывность как необходимость движения вперед, а спасение становится побегом от действительности. Упомянув художников Ива Кляйна и Барнетта Ньюмана, Аблингер говорит о том, что первый из них, используя разнообразные материалы, подвергал их воздействию воды и огня. Он использовал в своем творчестве антропологию — отпечатки человеческого тела и запатентовал особый синий цвет, формула которого весьма индивидуальна. Ньюман, в отличие от других экспрессионистов, определявших свое творчество как нерепрезентативное, призывая воспринимать Ротко как цвет, а Поллока как движение, представляет прямое взаимодействие первичной идеи с отражением на холсте, а его аллюзии почти всегда проникают в названия. Максимальная абстракция для Аблингера — это

¹⁰⁷ *Ablinger P. Texte 1988-99*// zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf> (дата обращения 10.07.2020)

¹⁰⁸ *Ablinger P. Texte 1988-99*// zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf> (дата обращения 10.07.2020)

¹⁰⁹ *Ablinger P. Texte 1988-99*// zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf>

обязательное условие конкретности. «Так предельно ясно мыслить можно только на фоне пустоты. Это как судебная беспристрастность, как *Exerititia spiritualis* (Духовные упражнения) Игнатия Лойолы. Абстракция, монохромность дзен – это не цель. Ничто, опять же, не является для Аблингера целью, необходимым условием понимания того, что такое жизнь. Человеку трудно поверить, что его восприятие музыки находится на самом низком уровне с точки зрения его реальных слуховых возможностей. Аблингер придает важное значение графике, суть которой, с его точки зрения, заточенный карандаш, образующий рисунок на белой бумаге – свободном пространстве для возможных присутствий.

В то время, когда композитор изучал графический дизайн, у него возникали вопросы, относительно того, каким образом можно перевести язык графики в звуки. Эти две области взаимно обогащали как художника Аблингера, так и композитора. «И с тех пор, эти два способа мышления были так близки друг к другу, что стало невозможно понять, как я могу представлять себе какое-либо изображение и не думать о музыке, и наоборот: как можно слышать и не видеть. Я вряд ли когда-либо создавал эскиз, который возможно было бы представить в зеркальном звуковом отражении. А если представить себе обратную ситуацию, когда смотришь на объект изобразительного искусства, то его музыкальное представление не приходит само по себе. Я задаюсь вопросом, какую художественную концепцию будет нести в себе музыкальная проекция? И здесь вопрос скрывается в моем собственном секретном оружии. Я могу о нем говорить открыто, потому что мне все равно никто не поверит. И особенно тогда, когда вы примените этот инструментарий не только к изобразительному искусству, но и к музыке»¹¹⁰.

Все, что вы получаете в итоге, утверждает Аблингер, это дистанцированная проекция — абстрактный экспрессионизм. Посредник — это месседж, обмен информацией. Если попытаться выйти за рамки абстрактного экспрессионизма 50-х годов, сопоставляя изобразительное искусство и новую музыку, то концепции серийной музыки, минимализма, стохастической, модульной, композиции основываются на том, что в музыкальной области редко происходит полная перестройка всех элементов одновременно. Каждая из этих концепций основывается на трансформации какого-либо одного основополагающего уровня. Внутренние проблемы музыкальной композиции, решаемые на том, или ином ее уровне, не дают возможности смотреть на вещи шире. Внешние очертания композиции оставались прежними, они были своего рода компромиссом, между тем, чтобы писать новую музыку и/или использовать по большей части традиционную концертную ситуацию, принципы виртуоз-

¹¹⁰ *Ablinger P.* “Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in *Sabine ... und Obsessionen* (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>.

ного исполнительства игры на инструменте и т.д. В некоторых случаях пересмотру подлежала и нотация, в отдельных случаях — музыкальная форма¹¹¹.

Далее Аблингер приводит список композиторов, которые с его точки зрения вышли за границы существующей системы: Акио Сузуки, Элвин Люсьер, Антуан Бойгер, Бенедикт Мейсон, Бернхард Ланг, Крис Ньюман, Кристиан Вольф, Даниэль Ротман, Георг Нуссбаумер, Джеймс Тенни, Клаус Ланг, Ла Монте Янг, Мария де Альвеар, Марьян Амашер, Майкл Пизаро, Надер Машаэхи, Полин Оливерос, Роберт Эшли и т.д. Описывая свой собственный опыт создания черно-белой пьесы, о которой уже говорилось выше, композитор проводит аналогии своего творчества с Майклом Пизаро. «Я художник!, — говорит Аблингер. И дело здесь не в том, что изобразительное искусство оказывает всестороннее влияние на мою музыку. Художники 1960-х годов использовали скульптурные средства, они работали с видео, с фотографией, с компьютерами и сетевыми моделями. Я нередко говорю о себе: я художник, который работает с композиционными средствами, которые посредничают с музыкальными инструментами»¹¹².

Аблингер приводит в качестве примера фильм Жана-Люка Годара «Уик-энд» (1967), в начале которого две подруги рассказывают друг другу о своих эротических приключениях, и как только рассказ становится интригующим, музыка заглушает его, а зритель больше не понимает ни слова. Концепция переноса акцента со зрительно-смыслового в область чувственно-звукового становится для композитора во многом определяющей. Так в своих джазовых импровизациях, он использовал различные саундскейпы. Так, в одной из наиболее подходящих записей с его точки зрения, была звуковая фиксация шумов в фойе кинотеатра. Структура казалась похожей на импровизацию: медленное крещендо с коротким быстрым падением; за двадцать минут до начала кинофильма, пока не прозвенел звонок, была следующая ситуация: изначально пустое фойе, наполнялось шумом прибытия посетителей, затем оно заполнялось все большим количеством людей, и далее опустошалось, как только зазвенит звонок¹¹³.

Изучая книгу о современной живописи, Аблингер заинтересовался концепцией фотореализма. Он бросил вызов иным художественным стилям и спросил себя, что же это может означать для музыки? Поиски ответа на этот вопрос заставили его заняться «музыкальной фотографией». И здесь композитор опять же исходил из визуальных впечатлений. Его привлекло творчество Джона де Андреа — одного из наиболее известных скульпторов-гиперреалистов. Выполненные из бронзы в натуральную величину, его работы неестественно правдоподобны,

¹¹¹ *Ablinger P.* “Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in *Sabine ... und Obsessionen* (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html> (дата обращения 20.08.2020)

¹¹² *Ablinger P.* “Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in *Sabine ... und Obsessionen* (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html> (дата обращения 20.08.2020)

¹¹³ *Ablinger P.* “Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in *Sabine ... und Obsessionen* (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html> (дата обращения 20.08.2020)

но отмечены печатью постмодернистского иронического отчуждения. Манекеноподобные обнаженные фигуры: «Умиравший галл», «Влюбленные», «Сидящая янтарная блондинка» воспроизводят роденовские позы. Они — своего рода китчевые антигерои, пародирующие идолов коммерциализированной красоты.

В разработке фонореализма композитора также увлекли многообразные концепции Арнульфа Райнера — скандально известного современного австрийского художника, который с начала 1950х годов в своих работах использовал популярную технику автоматизма, когда практиковалось полное отключение сознания. Он рисовал с закрытыми глазами, пальцами ног закрашивал готовые картины, перепробовал массу различных техник, в том числе офорт, сухую иглу, литографию и скринпринтинг, с увлечением изучал живопись душевнобольных, даже собрал целую коллекцию работ в стиле арт-брют и использовал технику закрашивания (так в 1953–54 гг. появляются его первые черно-белые автофотопортреты, которые он сам же закрашивает краской. Эта техника закрашивания — *overpainting* и сделала его знаменитым). И именно эта техника стала для Аблингера отправной точкой фонореализма. Представление фотографической фиксации звукового объекта в новом качестве стало для композитора новым звуковым материалом¹¹⁴.

Примечательно, что творчество Райнера привлекло и режиссера Питера Кубелку. В фильме, посвященном художнику, с одноименным названием (Арнульф Райнер 1960) Кубелка использует только черно-белые кадры, а звуковое оформление фильма чередует белый шум и моменты молчания. Это так называемый «метрический фильм», построенный на фиксированной длительности, аналогичной музыкальным ритмо-временным. Резкие и интенсивные световые узоры в сочетании с вышеобозначенными звуковыми эффектами, создают иллюзии де-синхронизации между видимым и слышимым, как и в соотношении белого шума и внезапно возникающих отрезков тишины.

Белый цвет как в визуальном, так и в акустическом измерениях, в современном искусстве обладает особой семантической ролью. «Для меня «белый», пожалуй, самый соблазнительный из всех цветов, говорит Аблингер. «Я посвятил ему большинство своих произведений, а не только те, в названии которых присутствует обозначение цвета. И что есть *белый шум*, если оставить в стороне визуальную цветопередачу, в особых случаях он становится метафорой из какого-то другого чувственного поля (в основном из области оптики)»¹¹⁵. Существует также его акустическое выражение. Шум — это то, что традиционно противостоит музыке. Однако энтропия (шум) в теории коммуникации традиционно связывается с теми внешними факторами, которые ис-

¹¹⁴ *Ablinger P.* “Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>.

¹¹⁵ *Ablinger P.* “Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>.

кажают сообщение и нарушают его целостность, создавая помехи для точного восприятия приемником. «Белый» — это такое определение шума, в котором все частоты одинаково представлены, и в этом смысле конгруэнтность со светом вполне реальна. В сопоставлении белого шума со светом важен параметр энергии «все частоты одинаково сильны», и поэтому белый шум все же шум, даже если он очень тихий, буквально на пороге тишины. В первой версии *Weiss / Weisslich -7 (1994) композитор* по-прежнему оставляет шум в его некультивированном и неограниченном природном качестве.

Белый шум становится основным материалом для цикла Weiss/Weisslich, созданного из широчайшего спектра звукозаписей белого шума. Шум деревьев различных пород, специфика восприятия в зависимости от конкретной позиции слушателя выполняют основную композиционную функцию в пьесе Weiss/Weisslich 26. «В 1996 году, когда я записывал звучание восемнадцати деревьев для Weiss / Weisslich 18, я впервые мечтал о живой версии этого произведения: плантации ансамбля деревьев в соответствии с их акустическими качествами. На природе (или в парках) обычно трудно услышать эти различия их шума на ветру. Один звук перекрывает другой, поэтому невозможно понять тонкую разницу между видами. Внешний облик дендрария включает в себя различные критерии: качество земли и предпочтение местных видов; визуальный дизайн, который может иметь заметные и геометрические очертания, а также следовать максимальной интеграции в данный ландшафт, вплоть до частичной невидимости. В любом случае, разделение разных видов и оценка правильных расстояний имеют решающее значение для деревьев, чтобы раскрыть их деликатные акустические особенности»¹¹⁶.

«Возникает ощущение, что различия между музыкой и изобразительным искусством не столь велики как кажется. Я был первым, кто нашел особый метод для реализации своих идей», — утверждает Аблингер. И здесь он вспоминает об опытах с движущейся камерой, о которых уже говорилось выше: «Я начал фотографировать с большой выдержкой и пытался создать движущуюся камеру, в которой предпочтение отдается конкретным объектам, в то время как их цветовые значения исчезли, и каждая точка объекта может появляться в любом месте на картинке. Серия фотографий, созданная таким образом, аналогична зримой музыке Дитера Шнебеля, или, даже скорее Хаубенштока-Рамати.»¹¹⁷.

Аблингер проводит ассоциации с живописью Альберса, одним из основных приемов которой является цветовое варьирование неизменяемой формы.. Примером могут служить следующие работы: «Цикл скрипичного ключа», «Трансформации схемы», «Структурные конstellляции». Они представляли собой цветовые вариации в пределах одной и той же геометрической сетки. Вер-

¹¹⁶Ablinger P. https://ablinger.mur.at/ww26.html#ww26_eichen (дата обращения 10.07.2020)

¹¹⁷Ablinger P. “*Metaphern* (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)

шиной его творчества, начиная с 1950-х годов, считаются, выходявшие серии картин маслом, графики и серигрфии¹¹⁸ под общим названием *Homage to the Square* (Во славу квадрата). В этом цикле главными модулями служат квадраты, «вложенные» один в другой и составляющие разнообразные хроматические «фуги». Альберс увлекателен: на определенном расстоянии в его картинах цвета начинают вибрировать, вызывая различные дополнительные ощущения. В 1963 году художник опубликовал теоретический труд *Interaction of Color* (Взаимодействие цветов) в котором изложил свои идеалы стерильно-чистой формы. В его стиле живописи, с ее абстрактной прямолинейностью, основные цвета, — это чёрный и белый. «Раздражение, возникающее при восприятии работ Альберса, указывает на амбивалентность изображения; на сложные отношения между изображением и Наблюдателем реального объекта, в модусе его субъективного или же закодированного восприятия»¹¹⁹. В результате визуального воздействия возникает звуковая иллюзия. «Вы слышите что-то вроде фигуры, но в действительности ничего не звучит. Это ощущение держится на мерцании. И это не имеет ничего общего с визуально-звуковыми иллюзиями у Лигети. У него иллюзия состоит только в мерцающем эффекте напряжения между метром и ритмом, но все по-прежнему слышат одно и то же. Это так же, как бумажная архитектура, которая существует только в пространстве иллюзий и никогда не реализуется»¹²⁰. Все эти метафоры — сравнение неназванного предмета или явления с каким-либо другим на основании их общего признака, это также и возможность переноса значений из одной области в другую, — заключает Аблингер в своем эссе-манифесте. Это метафоры для интерпретирующей деятельности ума, для постоянного творчества и игры с элементами реального мира.

Название серии *Weiss / Weisslich* не только относится к этой тонкой границе различия между белым и белеющим, но прежде всего проводит черту между белым как цветом и его восприятием. Созданию той пьесы, которая получила название *Weiss / Weisslich-3*, предшествовала история, в которой композитор стоял перед картиной и думал о музыке: «это были просто вертикальные светло-серые полосы, ничего, кроме двух разных оттенков серого, которые чередовались довольно регулярно. Простояв перед ней непродолжительное время, я пошел домой, чтобы сделать звуковой эскиз, который состоял только из повторяющихся, регулярно чередующихся 40 секунд тишины и 40 секунд почти полной тишины. Прошло некоторое время после этого, пока я, наконец, не узнал, что это была картина Агнес Мартин»¹²¹. Ее весьма узнаваемый стиль характе-

¹¹⁸ Сериграфия — прикладной вид искусства в трафаретной печати

¹¹⁹ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

¹²⁰ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

¹²¹ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

ризуется акцентом на линии, сетки, полями тонкого цвета. Важнейшая роль в разработке этих концепций композиций с белым шумом, принадлежала методу компрессии и экспериментам с наблюдением и изучением естественного света. Изучая особенности проникновения естественного света через окна собора, Аблингер приходит к выводу, что суперпозиция *симметрии пространства* в совокупности с *симметрией времени* приводит в итоге к очень сложной структуре. «Звуки, находящиеся в одной плоскости, но без их глубинного измерения, определяются фактором пространственности. Пространство содержится в них самих и не является смоделированным. Дождь, или же другая не-музыкальная история, как шум водопада, например, обладают естественным звуковым ландшафтом. Бесструктурность и плоскостность могут быть связаны только со светом. Таким образом, поверхности картины, на самом деле не существует, как сказал бы Фелдман. Плоскость Фелдмана – это сплошной поток. Он никогда не становится монохромной поверхностью. Бесструктурность, воля случая, или напротив — избыточность зафиксированных деталей, — все это может быть отражено во внешних сторонах редукционистской или минималистской моделей (...) В любом случае в моей жизни действительно не существует какой бы то ни было минималистской догмы. В искусстве верхом минималистских правил является именно материал - звук и т. д.»¹²².

Определяя свои отношения с реальностью, которая становится предметом наблюдения для Аблингера, он говорит, что вынужден признать, что «первоначальным импульсом для творчества ему послужила зависть»¹²³. Ему показалось, что для музыкальной композиции многие методы изобразительного искусства оказываются недоступны и, в особенности те, которые относятся к присвоению реальности — мимесису. Непроходимое препятствие, было и остается фотореалистичным. Так, картина воспроизводит фотографический шаблон с использованием традиционных средств: кисти, краски, холста. Фотография в чем-то соответствует записи звука на какой-либо носитель. Записывается, например, вполне реалистичное звучание с использованием традиционных оркестровых инструментов, которое обусловлено оркестровой структурированностью. Другой вопрос касается сравнения между фотофиксацией и самой записью звука. Вовлеченные в визуальную область мы привыкли даже к самым необычным вещам и способны к их эстетическому восприятию. Записи могут быть сделаны в любом жилом или общественном помещении, рисующем картину повседневной городской жизни. Там нет никакой акустической обработки. Тот факт, что мы все еще работаем над одним и тем же в области звучания, пытаюсь найти принципиальное различие между традиционно понимаемой музыкой и звуко-

¹²²Ablinger P. “*Metaphern* (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)

¹²³Ablinger P. “*Metaphern* (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)

вой средой, приводит к тому, что последнюю, мы склонны воспринимать как нечто дикое и необработанное. Однако, это является действенным только по отношению к их различным функциям: музыки и не- музыки. Неудивительно, что мы не находим эту звуковую среду красивой»¹²⁴.

И здесь, с этого момента, для Аблингера начинается новая точка отсчета: появляется идея *квадратуры*.

1) Первый шаг - это всегда акустическая фотография.

("Phonografie"). Это может быть любая запись: речь, уличный шум, музыка.

2) Время и частота выбранной «фонографии» находятся в разрешении сетки из маленьких квадратилов шума, формат которых может быть представлен в следующей пропорции: 1 секунды горизонтального – линейного времени на 1 секунду - вертикализованного звучания (интервал).

3) Результирующая сетка — это оценка, которая затем распространяется на разные медиа: от традиционных инструментов до управляемого компьютером фортепиано или через «окна» из белого шума.

Воспроизведение фонографов инструментами может вызывать ассоциации с фотореалистической живописью или, что еще более точно, может описать технические аспекты квадратур методами, которые приходят из коммерческой графики и фотографии, что позволяет превратить скрининг в отпечатки. Если вы работаете с традиционными инструментами, сетка будет увеличена (замедлена) для воспроизведения. Воспроизведение будет работать как приближение к оригиналу, или к ситуации сравнения инструментального звука и его оригинальной записи. Если же используются так называемые мелкозернистые сетки, например, 16 в секунду (это возможный предел механического фортепиано), то в источнике звука при его воспроизведении достигается предел акустической идентификации – то есть узнаваемости. Воспроизводя такие сетки на фортепиано, можно даже воссоздать структуру, в соответствии с которой слушатель будет идентифицировать звуки как речь. «На самом деле, мой главный интерес, в буквальном переводе из одной области в другую, но именно в этой пограничной области между абстрактной музыкальной структурой и внезапной сменой ракурса восприятия. Изменение отношений между чисто музыкальным качеством и фонореализмом, означает наблюдение реальности через музыку»¹²⁵.

Возможность существования в тесной сетке абстракций создает для художника безопасное пространство. Однако, ему следует вырваться из этой сетки и позволить себе риск взглянуть на мир без абстракций, без предопределенных схем мышления применительно к его же отношения к реальности.

¹²⁴ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

¹²⁵ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

Искусство, кажется также движется путем возрастающей сложности, однако, можно представить себе и обратное, а именно, с позиции представления ландшафтов и окружающей среды, которые являются символическими, мифологическими и идеализированными. Для возможности рассмотрения «видимого» в фотографии, импрессионистической живописи и фотореализме, Аблингер предлагает развитие инструментария рецепции, вопреки растущей сложности наблюдений и процессов рефлексии. «Утверждения относительно того, что искусство может иметь для меня привлекательность через репрезентацию, не является для меня бесспорным утверждением»¹²⁶.

«Это может быть моей величайшей целью, что однажды я преуспею в искусстве, которое больше таковым не является. Рамка свободна от взгляда ценителя, и оно перемещается в область дискурса. Луман, которого я считаю своим учителем, устанавливает два критерия для искусства: случайность (исключая необходимость и невозможность) и сложность (простота просто эволюционно его более ранняя стадия)»¹²⁷.

В соответствии с этими критериями Аблингер говорит о том, что пьесе *Weiss / Weisslich-7* ему удалось создать вне традиционных рамок искусства. Она существует, как только то, что представлено в виде концерта или инсталляции из белого шума, без каких-либо условных ограничений. Белый шум как сумма всех возможных звуков не содержит альтернативы и не зависит от каких-либо непредвиденных обстоятельств. «Я не нашел звука, который оставил бы вас в таком замешательстве, как бесконтурный белый шум, который звучал бы в традиционной концертной ситуации. Не легко сделать что-либо с этим материалом. Единственное, что делает искусство снова и снова: оно сопрягает все возможные грани, позволяя создать белую картину, ссылаясь на абстрактную живопись. В некотором смысле, чтобы избежать изобразительности я исходил из этой абстрактной идеи чистой поверхности, с тем, чтобы избавиться одновременно как от абсолютного, так и случайного, сблизить изобразительные и повседневные звуки. До тех пор, пока статический шум не стал непрерывным, а звуки конкретными»¹²⁸.

Аблингер, в своем анализе функциональности искусства вслед за Луманом исходит из той позиции, что его функция (коммуникативная, но проявляющая себя посредством различий, локализованных в самом произведении искусства) состоит во включении в материал чего-либо принципиально нарушающего процесс прямой коммуникации – то есть анти-коммуникативного. Тем самым противопоставляются два различных модуса: вербальной комму-

¹²⁶ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

¹²⁷ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

¹²⁸ *Ablinger P. "Metaphern (Wenn die Klänge die Klänge wären)," in Sabine ... und Obsessionen (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)*

никации и эстетической, ориентированной на восприятие. Таким образом, искусство обретает свой же смысл через свои собственные ограничения. Произведение искусства учреждает свою собственную реальность, отличную от обычной реальности. Это расщепленное «удвоение реальности» проходит через некую особенность «отношения к миру», благодаря «расщеплению» его на «реальную» и «вымышленную реальность». Таким образом, роль реципиента смещается в области наблюдателя формы искусства. Искусство устанавливает свои сопряжения между реальным и возможным.

«Несмотря на очевидные взаимоотношения визуального искусства и музыки в моем творчестве, я не заинтересован в визуализации звуков, или в обратном процессе. Речь идет также не о поиске некоего среднего уровня, позволяющего создать нечто похожее на действительность из визуального искусства и музыки. Я иногда экспериментировал с этим в форме *концертных инсталляций*»¹²⁹. Аблингер мыслит парадоксами и взаимоисключающими категориями говоря о визуальном и акустическом он не пытается ни провести между ними черту, ни уравнивать в методах воздействия. Он не исключает сложность переходных функций восприятия от зримого к слышимому. Однако, речь идет в первую очередь о том, чтобы дать возможность реципиенту самому расставить акценты восприятия звука, света, цвета или прочих ощущений, опираясь на широкий спектр ассоциаций, спровоцировать его на то, чтобы ему пришлось для себя сделать выбор в пользу того, почему он считает это музыкой или же не считает ее таковой.

«Музыка, говорит Аблингер, – это прежде всего переосмысление, переход от одного вида искусства к другому. Существует пропасть между прежним и его ре-интерпретацией, это в принципе недостижимо, но мы притворяемся, что это возможно. Мы отвечаем так, как будто кто-то спросил, и спрашиваем, как будто кто-то может дать нам ответ, и радостно оборачиваемся, как будто бы мы не одиноки в своем существовании»¹³⁰.

Weiss /Weisslich

Сложность и непредсказуемость, привлекающие внимание Аблингера, сосредоточены на белом шуме: «белый шум, сумма всех звуков, не содержит альтернативы и никаких непредвиденных обстоятельств. Является ли это чем-то сложным или это нечто простое? На самом деле я не нашел звука, который сделал бы вас таким беспомощным, как бесцветный белый шум, играемый на концерте. Единственное, что делает это искусство снова, – это, конеч-

¹²⁹ *Ablinger P.* “*Metaphern* (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in *Sabine ... und Obsessionen* (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)

¹³⁰ *Ablinger P.* “*Metaphern* (Wenn die Klänge die Klänge wären),” in *Sabine ... und Obsessionen* (Bielefeld: Kerber, 2004), <http://ablinger.mur.at/docu14.html>. (дата обращения 10.07.2020)

но, изображение, которое мы делаем из него, изображение белой поверхности как оправданная или слишком короткая ссылка на абстрактную живопись»¹³¹.

В этом цикле сосредоточены несколько чрезвычайно простых методов противодействия реальности. Композиции представляют собой различные модификации белого шума, а в некоторых случаях белый шум становится своего рода метафорой. Одна из пьес цикла состоит из трех серий звуковых снимков различных деревьев на ветру, в спокойном, равномерно-ритмичном ветренном пространстве и с вкраплениями драматического шума шквального, завывающего ветра. Создается впечатление, что постоянные неподготовленные изменения звукового поля - это единственные реальные акустические события.

Изучая возможности манипуляции белым шумом и использования его в качестве звукового материала, Аблингер пытался материализовать те звуковые элементы, которые едва ли ощутимы. Первоначально сама идея казалась абсолютно бессмысленной, так как белый шум считается составной частью всех частот, в связи с чем, ни один звукорежиссер не избежал скепсиса в оценке этих начинаний. Однако, в конце концов, эти эксперименты не стали безрезультатными. Решающим элементом в них экспериментах оказалось пространство или конкретное местоположение реципиента в шумовом пространстве. В одном из экспериментов композитора белый шум воспроизводится в небольшой комнате через два громкоговорителя. С помощью фильтрации этот белый шум точно делился на две части снова и снова, и каждая из частей проецировалась одним из громкоговорителей. Сумма эти двух звуковых источников не зависела от того, какой канал первоначально выделял ваш слуховой анализатор. Эти приемы не меняли существующий частотный спектр: в любом расположении это все тот же белый шум. И, тем не менее, каждый слушатель способен распознать процесс деления звукового потока от одного канала — к следующему, именно то, что отвергли все техники. Этот эксперимент говорит о том, что понятие белого шума является чем-то в значительной степени менее «абсолютным» и даже менее абстрактным, чем принято считать. В процессе перехода от одного разделения звукового потока — к следующему возникает своеобразный эффект: ощущение расширения пространства. После этих экспериментов Аблингер начал работать над своей серией Белых композиций *Weiss/Weisslich*. Некоторые из них провокационно просты как с точки зрения техники, так и с позиции восприятия статического шума, в то время как иные — детально проработаны. В цикле *Weiss/Weisslich* всего двадцать две композиции, написанных в период до 1996 года.

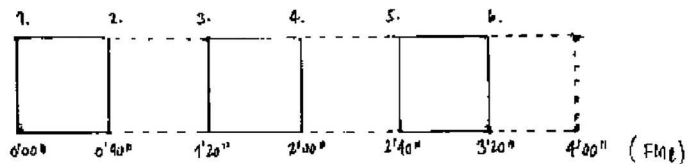
Weiss/Weisslich 3 (1990) для ансамбля из шести исполнителей на различных инструментах включает в себя различные шумы и окна из тишины, описываемые как полная тишина и приближительная.

¹³¹ *Ablinger P. Texts* URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 10.07.2020)

White/Whitish 3

Peter Ablinger, 1990

Ensemble, variable instrumentation, at least 6 players



The piece consists of 6 "surfaces" each 40" long

Surfaces 2, 4, 6 : Silence

Surfaces 1, 3, 5 : Near Silence

Near Silence : one sound, ad libitum (3 x the same sound)
tone or noise (rather noise)
molto tenuto

(One player, the "spokesman", plays with a stopwatch or else
or counts the time silently)

A possible version of w/w 3 (as well as w/w 4 & w/w 5):

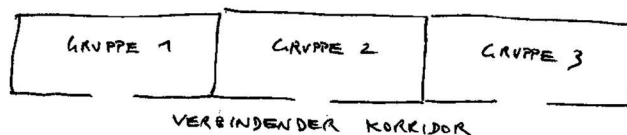
The near silence, meaning the ad libitum sound, can be so soft that it is barely heard (or even not heard)
as it is played, and is first noticed only when it stops

Аблингер Weiss/Weisslich 3(1990) для ансамбля из шести исполнителей (партитура)

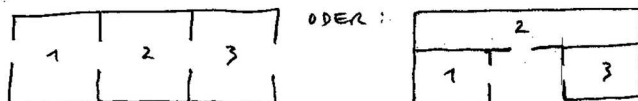
Пьеса Weiss / Weisslich 5 (1992/94) создана для трех ансамблевых групп, играющих в трех различных помещениях. Каждая инструментальная группа играет в альтернативном пространстве, где присутствуют звуки и отрезки тишины. В каждой из групп звук и молчание равной продолжительности, звук при этом, чрезвычайно мягкий, оказывающийся на границе слухового восприятия.

WEISS/WEISSLICH 5

3 ENSEMBLEGRUPPEN (ZU JE MINDESTENS 3-4 SPIELER IN VARIABLER BESETZUNG)
IN 3 ANGSTREICHENDEN RÄUMEN



SITUATION DER UA IM OFFENEN KULTURHAUS LINZ 1994.
ANDERE RAUMANORDNUNGEN Z.B.:



DAMIT: 3 BEIPIELTE RÄUME, DIE ZU EINEM GEMEINSAMEN NICHT BEIPIELTEN
RAUM FÜHREN, ODER: 3 RÄUME IN EINER FLUCHT, WOBEI DIE FLUCHT
VORNE UND HINTEN IN UNBEIPIELTE RÄUME FÜHREN / SICH FORTSETZEN KANN.

DIE ZUHÖRER FÜHLEN SICH IHREN AUFENTHALTSORT SELBST AUSWÄHLEN UND DIESEN
AUCH WECHSELN KÖNNEN. ALS AUFENTHALTSORT SOLLTEN DIE 3 BEIPIELTEN
RÄUME, UND WENN VERFÜGBAR, AUCH VERBINDER UND ANGSTREICHENDE RÄUME
ZUR VERFÜGBARKEIT STEHEN.

Аблінгер Weiss/Weisslich5 (1992/94) - напутіє

В пьесе Weiss / Weisslich 5d (2008) – в версии для трех хоровых групп, хор распределяется в пространстве таким образом, чтобы группа 1 располагалась слева от аудитории, группа 2 находилась в центре, а группа 3 — справа от аудитории. Возможна фронтальная настройка; но даже тогда группа 1 слева, группа 2 в центре и группа 3 справа.

Weiss / Weisslich 5e

Эта пьеса создана в нескольких версиях, в частности, одна из последних, 5e – для хоровых групп. Пять хоровых групп должны быть распределены в помещении как можно более равномерно (в форме звезды) вокруг слушательской аудитории, чтобы хор №1 остался позади, хор №2 располагался по центру слева, хор №3 по центру спереди, хор №4 по центру справа и хор №5 справа позади. Если позволяет пространство, между группами должно быть регламентированное расстояние. Звук представляет собой невокализованную согласную «h» (дыхание), которая окрашивается соответствующей гласной (положение рта на «а», «о», «и», «е» или «і»). Этот звук генерируется максимально непрерывно и равномерно, насколько позволяет дыхание, как при выдохе, так и при вдохе (то есть без дыхательных пауз; дыхание хоровое, то есть индивидуальное). Динамика звучности должна быть насколько возможно ти-

шайшей. Тишина и звук отличаются в данном случае незначительно. Пьеса должна координироваться 5 лидерами от каждой из хоровых групп, отмеряющих продолжительность при помощи секундомера.

Weiss/weisslich 5e

Peter Ablinger

senza misura ($\text{♩} = 60$)
tutti: **ppppp** sempre

Chor 1
Chor 2
Chor 3
Chor 4
Chor 5

C.1
C.2
C.3
C.4
C.5

П. Аблингер Weiss / Weisslich 5e - партитура

Пьеса Weiss / Weisslich 6 (1992/1994) для двенадцати кассетных магнитофонов — это звуковая инсталляция, созданная из распределенных по обеим сторонам магнитофонов, посредством которых, звук записывался, воспроизводился, вновь записывался, перезаписывался и воспроизводился. Этот процесс происходил до тех пор, пока цветной статический шум не стал общим звуковым результатом. Идея этой инсталляции была аналогична перформансу Элвина Люсьера *I am seating in the room* (Я сижу в комнате..), когда он многократно перезаписывал один и тот же текст, который за счет акустических искажений постепенно превращался в гулкий шум и терял возможность вербальной идентификации. Источником звука, который здесь был таким образом «вертикализован», стала гамма до - мажор, играемая на фортепиано. После привыкания к результирующему шуму плотность этого звука вызывает звуковые иллюзии, очень часто фрагменты музыки, колоколов или речи, которые являются проекциями нашего индивидуального сознания.

Версия *Weiss / Weisslich 6b* представляет собой «концертную инсталляцию». Она предназначена для того, чтобы выполнять функции связки между другими пьесами в концертных ситуациях. Вначале 12 магнитофонов включаются исполнителем, который затем исчезает. Примерно через 12 минут машины выключаются одна за другой (12 лент обрезаются за их последним звуком).

Weiss / Weisslich 11a использует текст «U-heft» - литературного дневника Аблингера, относящегося к раннему творческому периоду конца 1980-х. В тексте переплетаются его пути через Западный Берлин до падения Берлинской Стены с мифологическими аллюзиями на Метаморфозы Овидия. Его пути проходят через прачечную самообслуживания, метро под бывшей столицей ГДР к пересечению этих эфемерных будничных точек, и, таким образом, «бессмысленность настоящего трансформируется в музыкальную композицию». Вербальная партитура составлена из 38 страниц текста. В начале текста возникают аллюзии на Джойса: «Что было с озером Гарда у Джойса? Возможно это было просто в тихом центре в центральном кафе. Стиральная машина с монетоприемником, толпились какие-то мальчишки и хорошо одетые мужчины...»¹³²

Основу пьесы *Weiss / Weisslich 11- b* составили тексты 1994 года. Это были тексты из так называемых акустических дневников композитора, когда он в течение сорока минут записывал то, что слышит в тот или иной момент. Это были звуки его непосредственного окружения, написанные заглавными буквами в процессе автоматического письма в независимости от фактической плотности событий. Это означает лишь то, что, если происходит больше событий, чем способна обнаружить постоянная скорость записи, она становится своего рода фильтром, и ставит проблему выбора объектов. Если происходит меньшее количество акустических событий, то возможно повторение. «Я не думаю, что с "настоящей" музыкой все по-другому. Я хотел бы представить это в шумовом протоколе как музыку: каждый воображает звук, который описан вербально. Музыка возникает в голове каждого читателя или слушателя»¹³³. Произведения были исполнены многократно между другими концертными пьесами. Для чтения Аблингер предлагает использовать микрофон, чтобы говорить очень тихо, почти без голоса и без выражения («внутреннее» чтение, не для аудитории, а лишь для себя).

В пьесе *Weiss / Weisslich 12* (1994/95) Аблингер использовал 40-секундные записи фонового шума, который он сделал в 18-ти различных деревенских церквях Бранденбурга. Общая продолжительность этой работы - 12 минут. В результате получается стереофоническая пьеса на компакт-диске,

¹³² *Ablinger P. Texts* [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/docs/u-heft.pdf> (дата обращения 20.08.2020)

¹³³

состоящая из 3 частей, каждая из которых, включает записи из 6 церквей, соединенных методом простого монтажа, благодаря которому можно различить едва уловимые тонкие различия в цветах основного шума. Эти произведения носят случайный характер: акустические изображения, похожие на фотографии, созданные только для того, чтобы «взглянуть» на них с дистанцированием. Чрезвычайно монотонное звуковое событие мешает слушателю сохранять внимание в течение более длительного периода времени, поэтому Аблингер ограничил продолжительность отдельной последовательности сорока секундами — времени, которого вполне достаточно для восприятия монотонности. Шуршание деревьев и пустые церковные помещения создают яркое впечатление заброшенности и пустоты. Вероятно, это связано с тем, что мы рассматриваем этот шум как фоновое явление и пропускаем «реальные» события. Таким образом, акустические изображения Аблингера делают природу гулких пространств — слышимой.

Для композиции *Weiss/ Weisslich-15*, Аблингер на пяти компакт-дисках записал пять различных цветных статических шумов, которые нужно было воспроизводить на небольшом расстоянии в пяти соседних комнатах.

Для композиции *Weiss/ Weisslich 18* композитор записал характерный шум различных деревьев, а затем соединил эти записи как серию «звуковых фотографий». В противоположность фотографиям-изображениям, эти акустические образы значительно более загадочны: слух не всегда способен распознавать и идентифицировать эти звуковые впечатления, так как нам не дано ощутить всего богатства звуковых оттенков шума деревьев. Невозможность определения и дифференциации частично нивелирует символический характер звуковых впечатлений, которые становятся одновременно парадоксальными и самореферентными, так как требуют одновременно запоминания для последующего узнавания. В то же самое время, это непонимание создает дополнительную дистанцию между знаком (акустической фотографией) и целостной композицией.

Композиция *Weiss/Weisslich-18* (1992/1996) состоит из 18 полевых записей разных деревьев из различных мест (Нижняя Австрия, Хорватия, Германия). Каждое дерево «звучит» в течение 40 секунд: одно за другим, и единственный материал — это статический шум этих 18 разных видов *gauschen*, без каких-либо дополнительных электронных изменений, или же, композиционных обработок. Это многократно усиленные микрофонами записи шороха, растрескивания веток, которые являются естественной частью звукового ландшафта, и шум от ветра на микрофоне, который не устранен полностью. Для получения записей некоторых деревьев Аблингер сидел больше недели в ожидании, как охотник, чтобы получить запись равную по времени 40 секундам. В результате своих экспериментов, композитор обнаружил, что цвет шума определенных деревьев действительно постоянен для конкретного времени года. Например, если листья лиственного дерева все еще зеленые, звуковой цвет английского

дуба всегда звучит одинаково, независимо от силы ветра (сильный или слабый, громкий или мягкий) или стоит ли дуб на Северном море, или на Адриатике¹³⁴.

Weiss / weisslich - 21, в его первоначальной версии предназначался для там-тама и одного или нескольких струнных инструментов. Этой пьесы не существует заранее, она воссоздается всякий раз заново в зависимости от строя того или иного там-тама, при этом анализируются основные частоты, которые являются базой для партитуры. Эти первичные частоты записываются в виде микротоновой шкалы для струнных инструментов, которые на самом деле могут быть выполнены на различных инструментах. Звук там-тама «интегрируется» через анализ частот (микротональная шкала) с помощью струнных инструментов. Высоты, исполняемые струнным инструментом (инструментами), подчеркивают частоты там-тама и постепенно пропитывают изначально непроницаемую плотность постоянного шума. В некотором смысле пьеса — это непрерывный переход восприятия от непроницаемой плотности к возможному сознанию.

in C

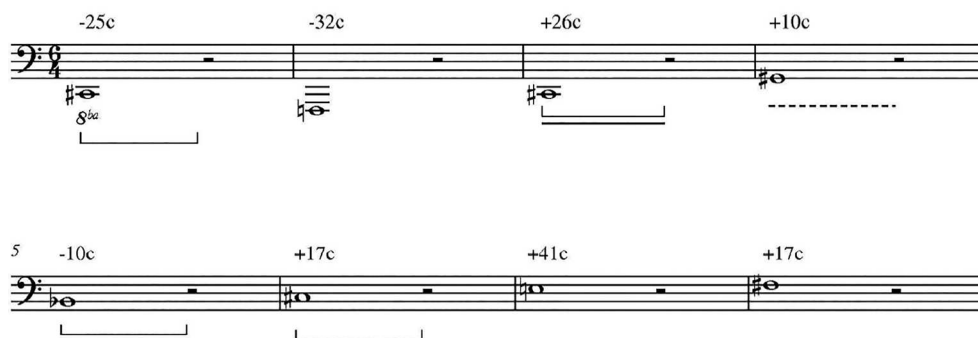
in the order of pitches

Weiss/Weisslich 21

Cymbal, Noam Bierstone, Paris/Toronto:
Zildjian K 19" Custom Special Dry Crash Ride

significance of formants:

----- less significant
(no line) normal
[] significant
[] very significant



Аблингер Weiss / weisslich – 21 - партитура

Weiss / Weisslich 22 был задуман и создан в электронной студии. Идеи Штокхаузена, связанные с превращением материала, путем сжатия целой музыкальной композиции в тембр, аналогичные тем, которые композитор воплотил в своей композиции «Контакты» привлекли также и Аблингера: «Что примечательно, так это то, что значительная музыкальная часть произведений превращается в нечто, что достижимо благодаря экспериментам со вре-

¹³⁴ Ablinger P. Texts [Электронный ресурс] URL: [www. http://ablinger.mur.at/ww18.html](http://ablinger.mur.at/ww18.html) (дата обращения 20.08.2020)

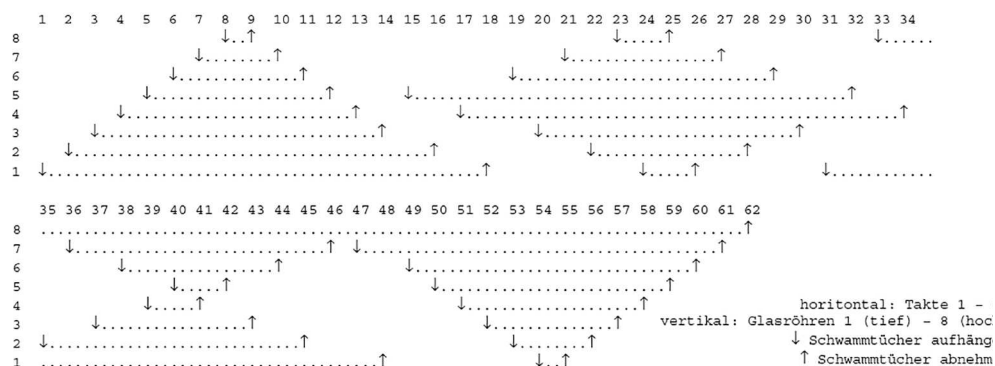
менем»¹³⁵, — говорит Аблингер. «Благодаря процессу вертикализации, законченные симфонии становятся качествами звука»¹³⁶. Временной объем, равный приблизительно шести-восемью часам симфонической музыки, включал в себя музыку композиторов, которая была записана жесткий диск: это подборка симфоний Гайдна и Моцарта, а также всех симфоний Бетховена, Брукнера, Шуберта и Малера. Аблингер искал способ преобразования линейного времени в вертикализованное. Композитор, в совместной работе с техническими специалистами, нашел особый способ уплотнения информации, в результате чего, таким образом, горизонтальная временная шкала сжималась в вертикальную звуковую колонку. В этом процессе они определили, параметры колонки, которым она должны соответствовать: ширину — то есть линейную временную шкалу 40 секунд. Таким образом, вместо нескольких часов Бетховена в виде горизонтальной временной шкалы композиция поворачивается на 90 градусов, что приводит к звуковому столбцу в 40 секунд. Аблингер решил применить для этой техники термин «конденсация». Он стремился сделать доступной информацию о 150-летней истории европейской симфонической традиции за промежуток времени, который характерен для хитов популярной музыки продолжительностью четыре минуты. Конечно, информация о 45-и часах симфонической музыки, при такой плотности, превращается в шум. Шум — это информация, причем — довольно точная. Для тех, кто знает симфоническую музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брукнера и Малера, это будет неудивительным. Традиционная концепция рельефа/фона, концепция взаимоотношений: музыкальный звук/шум, в данном случае не применима. Шум не является врагом звуковой информации, напротив: в своей цветности, текстуре, и по степени текстурных изменений, трансформирующих одну текстуру в другую, он сам по себе информативен. Это приводит к цветному, постоянно изменяющемуся шуму, но информация, которую содержит этот шум об особенностях творческого почерка соответствующего композитора, безошибочен для любого, кто знает их музыку.

Weiss / Weisslich 31e (2002), для мембраны, капель воды и 8 стеклянных трубок (2002). Инструментарий пьесы состоит из капель воды на стеклянных трубках, восьми горизонтальных стеклянных трубок в любой *неэквидистантной* настройке, с интервалами от 20 до 270 градусов, микротоновой или диатонической, инструментарий: 8 кухонных салфеток, подвесной светильник, 8 прищепок для белья, деревянной доски, усилителя: Стеклянные трубки должны быть установлены так близко к полу, чтобы вода, капающая из труб на пол, не издавала бы какого-либо дополнительного звука. С другой стороны, бельевая

¹³⁵ *Ablinger P. Texts* [Электронный ресурс] URL: [www. http://ablinger.mur.at/ww22.html](http://ablinger.mur.at/ww22.html) (дата обращения 20.08.2020)

¹³⁶ *Ablinger P. Texts* [Электронный ресурс] URL [www. http://ablinger.mur.at/ww22.html](http://ablinger.mur.at/ww22.html) (дата обращения 20.08.2020)

веревка или, точнее, подвесное приспособление для кухонных салфеток должно быть закреплено как можно выше над стеклянными трубками (например, где-то на 1,5 метра), так как высота падения является решающей. за его громкость. Бельевая веревка (рама) должна быть натянута, точно по краям стеклянных пробирок, чтобы капли приземлялись как можно ближе к краям пробирок (для лучшего резонанса). Обычные приобретенные в магазине кухонные салфетки подходят (или другие текстильные изделия, такие как мужские хлопковые носки — хотя не слишком толстые, без теннисных носков и не слишком длинные — например, более 35 см); дополнительные критерии: для каждой стеклянной трубки — одна кухонная салфетка. Деревянная доска должна быть погружена под углом в чашу с водой, выступая над краем чаши для беззвучного высыхания/отжима каплей из кухонных салфеток. Микширование, усиление: в идеале с 8 конденсаторными микрофонами, каждый из которых, расположен всего в нескольких миллиметрах выше середины данной трубки, и сопряжен с 8 контактными микрофонами, расположенными в узловой точке на каждой из трубок; контактные микрофоны должны фильтроваться нижними частотами, чтобы проходили только частоты до 600 Гц; звук из 8 трубок должен быть спроектирован из ряда громкоговорителей, установленных как можно дальше друг от друга. Партитура состоит из 62 тактов неравной длины, в которых отмечаются манипуляции с кухонными салфетками. В среднем, такт длится 20 секунд. Кухонные салфетки должны быть погружены в чашу, так, чтобы впитывать воду своей нижней частью. Половина салфетки, таким образом, начинает капать только приблизительно через 20 секунд после подвешивания, - и, сначала капает с легким ускорением (примерно около 100-140 капель в минуту), после чего следует продолжительное ритарданто. Количество воды можно отрегулировать, перед тем, как повесить салфетки, мягким беззвучным нажатием влажной части данной салфетки на выступающую деревянную доску. Прищепки должны быть подвешены на специальной штанге перед выступлением и, таким образом, отмечены точки подвешивания / капания.



Аббингеп Веисс / Веисслих 31е (2002) — nampumyра

2.3. ФОНОРЕАЛИЗМ

Композиции Аблингера создаются как некие экспериментальные модели, в которых звуковые и визуальные компоненты могут быть четко разделены и изучены, как сами по себе, так и в их взаимодействии. Это объясняется тем, что слушание и восприятие участвуют, не только повседневных звуков, но и тогда, когда речь идет о произведениях, связанных с музыкальной традицией. Они не просто хотят быть услышанными; они требуют осмысленного прослушивания. Как писал Адорно в своей «Социологии музыки», «Антропологическое отличие уха от глаза приходит на помощь музыке в ее исторической роли идеологии. Ухо пассивно. Глаз прикрывается веком, его нужно еще открыть; ухо открыто, ему приходится не столько направлять внимание на раздражители, сколько защищать себя от них»¹³⁷. Таким образом, возникает необходимость мыслящего прослушивания, которое идентифицирует чувственное переживание, сравнивает его с другими и, тем самым, устанавливает необходимые связи, сводя отношения к понятию, через которое ищет и создает смысл. «Этот слух — воплощение духовной деятельности; он использует то, что дает мне возможность испытать «телесный слух, который рецептивным образом открывается для чувственной особенности, как простой материал для его деятельности, который идентифицирует чувственное переживание, сравнивает, и, таким образом, ищет/создает смысл»¹³⁸. В определенный момент, еще будучи джазовым музыкантом, Аблингер задавался вопросом относительно того, что может означать концепция фотографического реализма для музыки? «Много лет спустя, говорит Аблингер, я, в своем развитии серии пьес *Quadraturen*, еще на один шаг приблизился к процессу фотореализма, противопоставляя фотографию традиционным средствам художника — кисти и холсту. Проецируя это на музыку, можно представить перенос фонографии на классический оркестровый инструментарий. Действительно, подлинный фоновреализм, был бы возможен лишь в том случае, если бы инструменты не имели обертонов и их скорость игры превышала бы предел непрерывности — примерно 16 звуков в секунду, а также могла бы отражать последовательности с изменяющимися параметрами, в этом темпе. Последнее условие оказывается недостижимым только с компьютеризированным пианино, первое — невозможно в отношениях с акустическими инструментами — в принципе. Но то, что достижимо, — это приближение, которое создает ситуацию сравнения: в нем сравнивается музыка и реальность. Музыка при этом действует как наблюдатель: она анализатор реальности»¹³⁹.

¹³⁷ Адорно Т. Избранное; Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1998 -445 с.

¹³⁸ Адорно Т. Избранное; Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1998 -445 с.

¹³⁹ Ablinger P. Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

И именно границы этого сближения позволяют нам что-то разглядеть, непосредственно через инструмент наблюдения. Таким образом, музыка, созданная современной аудио-культурой, становится метафорой восприятия. Восприятие, которое никак не может соответствовать воспринимаемому объекту, может показать нам свои границы и создать иллюзию этой звуковой реальности.

Фонографическое воспроизведение с помощью инструментов можно сравнить с фотореалистической живописью, а также с техникой в изобразительном искусстве, использующей сетки для преобразования фотографий в гравюры. При использовании инструментов, воспроизводимых человеком, сетка должна быть увеличена (замедлена). Таким образом, результатом трансформации является уже не столько воспроизведение оригинала, сколько новый подход или ситуация сравнения инструментальных звуков с оригинальным источником. Используя меньшую зернистость, например, 16 единиц в секунду, исходный источник приближается к границе распознавания в пределах воспроизведения. Однако, на самом деле, Аблингера больше всего волнует не само буквальное воспроизведение, а именно эта пограничная зона между абстрактной музыкальной структурой и внезапным переходом к узнаванию.

«Голоса и фортепиано»

Отдельный интерес для композитора составляет проблема перевоплощения речи в звучании человеческого голоса в музыкальный материал. В одном из своих интервью Аблингер утверждает, что граница между языком и музыкой, имея в виду и звук, речь и пение, ему кажется совершенно расплывчатой: этот разрыв невозможно противопоставить, так как возникает множество процессов взаимообмена. В его творческой концепции, звук – это то, что создает слух, а затем в процессе осмысления выстраиваются логические связи и цепочки. В связи с речью, вытсупающей, в качестве звукового объекта, возникает ряд вопросов, от ответа на которые зависят факторы восприятия.

Что такое речь с физической и музыкальной точек зрения? Речь представляет собой набор спектральных составляющих, так же, как и музыкальный звук. Задача по воссозданию речи, как и любого другого звука, заключается в как можно более точном воспроизведении спектра исходного сигнала в условиях возможностей инструментария, которым располагает композитор. Содержит ли «омузыкаленная речь» информацию, или же мы воспринимаем ее исключительно как гармоническое звучание?

Аблингер полагает, что воспроизведенная в записи речь не обладает информационной содержательностью. В связи с этим в одном из своих интервью¹⁴⁰

¹⁴⁰ *Ablinger P.* Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

он цитирует Витгенштейна, утверждая, что именно образ, а в данном случае – звукообраз, открывает нам смысловое содержание, в то время как «тавтология, равно как и противоречие» нам ни о чем не говорят¹⁴¹. При этом информация избыточна сама по себе, поэтому речь в качестве музыки информации не несет.

В творчестве Аблингера речь становится одним из основополагающих звуковых концептов. Это реализовано в одной из его крупных работ – цикле *Quadraturen*, а также в более раннем цикле «Голоса и фортепиано», включенном в смысловое поле *Quadraturen*. Пьесы, первоначально написанные для пианиста Никласа Ходжеса представляют собой в действительности масштабный цикл, где каждая из композиций основывается на одной записи голоса какой-либо знаменитости. В конечном итоге цикл включает в себя около 80 фрагментов записанных голосов, что составляет около четырех часов музыки.

Композитор утверждает, что ему приятно думать о «Голосах и фортепиано»¹⁴² как о песенном цикле, несмотря на то, что там никто не поет, а все голоса – это речевые выступления или интервью, сопровождающиеся партией фортепиано, сгенерированной из речевой записи. При этом фортепиано не столько сопровождает голоса, сколько вступает в конкурентные отношения с речью. Реальность – это непрерывное поле, частями которого являются и шумы, и человеческая речь как часть шумового поля, а восприятие – это то, что позволяет идентифицировать шум /речь в музыкальном качестве.

Аблингер «Голоса и Фортепиано» —
расположение фортепиано и колонки



Фортепиано воспроизводит механическими средствами временное и спектральное сканирование того или иного голоса, обработанного и отфильтрованного подобно «грубой» «сетчатой» фотографии. Оно становится инструментом, при помощи которого «музыка анализирует реальность».

Общая идея, согласно комментариям композитора, связана с тем, что, во многих случаях он сам как собеседник упускает смысл, но, как музыкант, не пропускает мелодию речи. В пример он приводит следующий фрагмент из детских воспоминаний: «Когда я был маленьким мальчиком, моя мать попросила меня пойти купить фунт масла, яйца и буханку хлеба, я слушал ее очень внимательно, так как я любил звучание ее голоса. Отправившись на велоси-

¹⁴¹ *Ablinger P* [Peter Ablinger composer's website]. URL: http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf (дата обращения 20.08.2017)

¹⁴² *Ablinger P* [Peter Ablinger composer's website]. URL: http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf (дата обращения 20.08.2017)

пеше в магазин, я вдруг поймал себя на том, что абсолютно не помню, зачем поехал, потому что не вникал в содержание ее речи»¹⁴³.

«Голоса и Фортепиано» генерируют мелодию речи, в то время как смысл оказывается неуловим. Все части цикла представляют собой «столкновение голосов» в авторском сознании: композитор выбирает запись голоса Жака Бреля по ностальгическим причинам: когда Аблингеру было 16 лет, он со старшей сестрой, отправился в длительное путешествие, во время которого их сопровождали записи Бреля.

Голоса, транслируемые через громкоговоритель, никак не обрабатываются: композитор ничего не менял, он лишь осуществил спектральный анализ соответствующего голоса и трансформировал его в механику фортепиано при помощи специальной программы программиста Томаса Музиля из Института электронной музыки в Граце. Голоса образуют дискурс, где взаимоотношения личности, голос которой запечатлен, создают цепочку эмоциональных реакций, инициированных композитором и направленных на реципиента — т.е. слушателя. Так, например, в голосе Бреля можно услышать вальс *Билли Холлидей*. В то же время пьеса *Альберто Джакометти* Аблингера — это скорее портрет его рук, моделированных в глине. Последняя пьеса воссоздана из записи голоса берлинского мальчика, который в принципе никому не известен, хотя 90 процентов речевого материала — это, все же, знаменитые люди.

Возможность влияния гипотетических воспоминаний о, представленной в звуковом режиме виртуальной личности обладателя голоса заставляет Аблингера вспомнить о «Другом» Сартра. Сартр предлагает не рассматривать Другого как возникающего из бытия индивидуума, ибо Другого надо не конституировать, встреча Другого — это его появление в *Cogito*, как того, кто «не является мною». Другие люди похожи на зеркала, и мы проецируем наши ожидания на это метафорическое зеркало — отраженное отражение — зеркало в зеркале.

Голос и личность для композитора, едва ли могут быть разделены полностью, хотя некоторые из голосов, которые он никогда не слышал, по его собственному признанию, «жили» в его сознании, прежде чем он решил использовать их в композиции. Например, голос Фелдмана, который был для него скорее воображаемым, неразрывно связанным с представлением о личности композитора, убедил его в том, что ожидание было ложным и не соответствовало реальности¹⁴⁴. В пьесе «Morton Feldman» Аблингер также использует длительные паузы.

Текстовая основа этой пьесы — размышления композитора о своем ремесле и методах композиции: «когда я копирую фрагмент, я максимально при-

¹⁴³ *Ablinger P.* Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

¹⁴⁴ *Ablinger P.* Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

ближаюсь к материалу и могу рассмотреть его в максимальном приближении. Я вижу метод своей работы и понимаю то, что делаю (...) Я пишу в первую половину дня, а копирую во вторую, за тем на следующий день, я снова повторяю этот процесс»¹⁴⁵. В этой аудиозаписи Фелдман также размышляет и на общечеловеческие темы: «Кто-то однажды сказал мне, что Чарли Чаплин был универсальной фигурой, потому что люди, которые видели его, чувствовали, что они не могут быть ниже, чем то, что происходит в жизни его экранных героев. По той же причине нам нравится и Фред Астер, на которого я всегда хотел быть чем-то похожим»¹⁴⁶. Фелдман говорит о том, что он опирается на принцип противоположностей «Различия и Повторения», позволяющий, изучать окружающую реальность именно в повторениях, а не в качестве какого-либо отвлеченного концептуального принципа. Композитор утверждает: «При многократном прослушивании пьесы я понимаю ее суть и начинаю работать от обратного: с осознанным принципом Инь - Янь»¹⁴⁷.

Одна из основных идей цикла «Голоса и Фортепиано» – слуховая интенция, что означает создание отношений между композитором, слушателем и звуком (или музыкой) в равной степени, как и то, что во всех процессах восприятия всегда участвует наша собственная индивидуальная и социально-культурная личность. Мы не способны к абстрагированному слуховому восприятию, свободному от личных впечатлений, воспоминаний и эмоций: мы проецируем себя, свои собственные возможности. Композитор в первую очередь представляет свою музыку скорее как научно-исследовательский проект, изучающий восприятие¹⁴⁸.

Аблингер в своем творчестве разделяет понятия музыкально-структурированного звука – *Klang* и шумового – также структурированного, но по иным законам *Rauschen*. *Klang* в большей степени связан с объектами (или инструментами), с историей и с временным аспектом, в то время как статическая природа *Rauschen* частично отбирает у нас возможность применения знаний и установления иерархии отношений и намерений. Тип звука - *Rauschen* в меньшей степени предопределен и предсказуем, что создает замечательные возможности для наблюдения за восприятием. В «Голосах и фортепиано» Аблингер совершает превращение *Rauschen* в *Klang*, так как то, что мы слышим (голоса), воспроизводится при помощи традиционного инструмента

¹⁴⁵ *Ablinger P* [Peter Ablinger composer's website]. URL: http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf (дата обращения 20.08.2017)

¹⁴⁶ *Ablinger P*. Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

¹⁴⁷ *Ablinger P*. Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

¹⁴⁸ *Ablinger P* [Peter Ablinger composer's website]. URL: http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf (дата обращения 20.08.2017)

(фортепиано), обладающего своей устойчивым контекстом, который композитор намеренно подвергает разрушению с помощью новых технологий, вторгающихся в историю.

В данном случае вполне закономерным представляется вопрос относительно целесообразности представления «Голосов и Фортепиано» в качестве продукта композиторского творчества – то есть музыки. Композитор полагает, что «Музыка» полна предрассудков, и ему нравится играть на границе возможностей восприятия, опрокидывая стереотипы. Он предпочитает слово «композитор» понятию «звуковой художник», и, конечно же, пока существуют эти предубеждения, существуют ограничения. Но эти ограничения могут быть забавными и могут вдохновлять, создавать идеи и импульсы, чтобы сделать следующий шаг и сломать сложившиеся веками стереотипы.

В цикле «Голоса и фортепиано» Аблингер осознанно использует только один громкоговоритель в моно режиме, который помещается на стойку напротив фортепиано, где мог бы стоять гипотетический тенор, исполняющий, к примеру, песни Шуберта, а композитору искренне приятно думать об этих пьесах как о песенном цикле¹⁴⁹.

При этом по указанию автора не следует играть все пьесы в одном концерте: он предлагает общую продолжительность программы не более 60 минут и не менее 35-ти. При выборе пьес автором также рекомендуется (для привлечения внимания аудитории) чередовать более сложные пьесы с простыми, а также ставить в программу пьесы на разных языках или с голосами представителей разного пола.

Для автора, согласно его указаниям, адресованным исполнителю, важнейшую роль играет различимость временных слоев: в первых 19-ти частях, например, четверть — нота всегда относится к другому ритмическому слою, в сравнении с пунктирным ритмом. Различные слои имеют индивидуальный характер звучания и своеобразную артикуляцию: совмещаясь по вертикали, они образуют контрапункт и всевозможные полифонические соединения.

Все части цикла имеют свои индивидуальные звуковые характеристики и возможные жанровые прототипы: некоторые из них ссылаются на существующий музыкальный стиль, танец, жанр или какую-либо музыкальную тему. Важно понимать эти характеристики так, чтобы ощущать, что фортепиано создает реальный аналог – максимально приближенную имитацию человеческого голоса. При воспроизведении голосов продолжительность пьесы с точки зрения Аблингера должна иметь типичный «песенный» формат около 3-х или 5-ти минут.

Первая часть цикла «Голоса и фортепиано» № 1 (Книга первая): Бертольд Брехт. В основу положена запись речи Брехта 1947 года. Голос Брехта

149 Ablinger P. [Peter Ablinger composer's website]. URL: http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf (дата обращения 20.08.2017)

намеренно нивелируется Аблингером: он обнаруживает связь с песнями Курта Вайля, написанными на тексты Брехта. Фокус слышания сосредоточивается на принципиальной невозможности реальных представлений о персонаже. Композитор дает следующие указания исполнителю-пианисту, сопровождающему речь: *poco forte*, очень сухое стаккато без педали – за исключением тактов 41-45, где следует играть значительно мягче, как-бы бормоча, затем следует переходить к прежней манере игры. Включение аудио-трека начинается спустя два такта фортепиано.

Аблингер. «Голоса и Фортепиано» Bertolt Brecht

В пьесе, основанной на голосе Мао Дзе Дуна, в фортепианной партии отчетливо слышна специфика китайской речи, воплощенная в кварто-секундовых аккордовых комплексах. Комментарии к этой пьесе, адресованные пианисту, соответствуют речевым характеристикам персонажа: резкие, короткие, стаккатные звуки с характерными неожиданными сменами темпа. Резкие звуки фортепиано с взятием педали перед атакой должны становиться источниками резонанса.



Аблингер. «Голоса и Фортепиано». Мао Дзе Дун

В пьесе, посвященной Жан-Полью Сартру, Аблингер основывается на радио интервью 1973 года. В этом коротком речевом фрагменте он очерчивает свои контуры «воображаемого», из его «Республики молчания» («La Republique du silence» 1944), говоря о дуализме свободы и несвободы. Эго в себе и эго в мире никоим образом не совпадают. Через воссоздание речи Сартра Аблингер пришел к основному философскому вопросу, который он задает себе и слушателю в «Голосах и фортепиано», откликающемся на идеи Сартра, которые заключаются в том, что именно «Другой» воссоздает себя через сознание и эго индивидуума. Другие люди – это проекции – это зеркала, на которые мы проецируем наши собственные ожидания». Но, как мы уже знаем, услышанный голос никогда не будет сопутствовать нашему «внутреннему» голосу, что указывает на то, что Другой голос – это «иллюзия, невозможный сон-кошмар, позволяющий «внезапно услышать голос другого, пропустив его через себя». В обоих циклах – в раннем цикле «Голоса и фортепиано» (1998) и *Quadraturen III*, звук речи отфильтровывается сквозь символическую сетку. Слушатель должен «сконструировать» голос из звучащего материала, что становится одновременно и признанием неустойчивости воображаемого об-

раза. Примечательно, что Аблингер никогда не представляет исходный звук без аккомпанемента, с реальным – записью-медиа-тэгом, звучание которого никогда не может быть представлено во всей его полноте.

Марсель Дюшан, в своей речи на записи, послужившей материалом для пьесы в цикле «Голоса и Фортепиано», рассуждает об искусстве: «У меня есть определенная теория - называйте ее лишь теорией, дабы я имел право на ошибку, что произведение искусства существует только тогда, когда зритель посмотрел на него. До тех пор это только то, что было сделано, что может исчезнуть, и никто не узнает об этом (...) У меня сложилось впечатление, что эти музеи — называемые Прадо, Национальной галереей, Лувром — это всего лишь сосуды вещей, в которых оказываются в том числе, и весьма посредственные образцы. (...) Почему они выжили? Не потому, что они прекрасны. Они выжили по закону случайности. Я думаю, что произведение искусства является лишь произведением искусства в течение очень короткого периода времени ... в жизни есть жизнь, которая коротка, даже короче человеческой жизни. Я бы назвал это двадцать лет. Спустя двадцать лет картина импрессионизма перестала быть импрессионистской живописью, потому что цвет, краска, темнеет настолько, что это вовсе не то, что сделал человек, когда он его нарисовал. Это один из возможных способов взглянуть на искусство». Далее концептуальный художник заявляет, что по окончании двадцати лет со времени создания того или иного арт-объекта, его жизнь окончена, оно не актуально, а выживают эти образцы лишь благодаря усилиям кураторов. «Современники творят произведения искусства. Они — произведения искусства в то время, когда вы живете, но как только вы умрете, они тоже умрут. Причина в том, что идеи могут выжить больше без искажений, без смерти больше для идей, потому что язык остается в течение, по крайней мере, нескольких столетий. Другими словами, пятьдесят лет назад нам это нравится; сто лет назад нам это нравится. Показ сомнительного суждения человечества о произведениях искусства. И вот почему мне это нравится всего двадцать лет, у меня короткая жизнь. Мне было все равно...»¹⁵⁰. Эта речь Дюшана, со всей очевидностью вызывает живой отклик в творческой концепции Аблингера. Он не стремится к производству искусства как к какой-то «идеальной» застывшей форме отражения реальности. Для него искусство – живой процесс взаимодействия отчужденного объекта реальности и его восприятия реципиентом. Именно эта смысловая игра и делает обыденность произведением искусства, а все остальное, что не вызывает никаких преобразований восприятия – простое ремесленничество.

На примере пьесы «Анжела Дэвис» можно проследить трансформацию речевого объекта в музыкальный: на предварительном этапе в предком-

¹⁵⁰ *Ablinger P.* Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, Apri2005[Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)

позиционной фазе Аблингер запускает аудиофайл через две компьютерные программы, первая из которых анализирует файл и квантует информацию согласно растровому принципу. Что является собой растровый принцип? Обратимся к изобразительному прообразу фотографии, о котором неоднократно говорит Аблингер.

Широко известные объемные картинки создаются благодаря тому, что кодированное специальным образом изображение объединяется (склеивается) с линзовым растром (лентиккулярной линзой). На поверхности растра расположено множество параллельных линз полуцилиндрической формы, которые способствуют созданию объема изображения. Кодирование изображения состоит в разделении картинок на тонкие полоски, ширина которых равна половине ширины линзы. Под каждой линзой размещаются полосы сразу от двух ракурсов, ориентированные на левый и правый глаз. Далее линзы преломляют световые потоки таким образом, что каждый глаз видит только предназначенное для него изображение. Аналогичный принцип, сформулированный в данном случае применительно к изображениям, действует и в качестве условия моделирования звука, который также собирается из фрагментов, обладающих определенными звуковыми характеристиками, разделение и далее монтаж которых создают эффект звукового 3D постера. Вторая программа выбирает отрезок – «шаг» между звуковыми паттернами и определяет максимально необходимое для реализации количество (гармонических) голосов. Таким образом, Аблингер получает ряд различных нотационных проекций аудиофайла и компилирует их в предварительный документ.

Второй вариант программы компьютерной транскрипции позволяет экстраполировать диатоническую, а не полную хроматическую композицию тона из анализируемого файла. Аблингер решил изучить этот диатонический вариант, необычный для серии пьес «Голоса и Фортепиано», в транскрипции голоса Анжелы Дэвис. В конечном счете, партитура состоит только из нотного текста фортепиано; звуковые записи голосов говорящего героя пьесы не нотируются и не указаны каким-либо другим способом.

Звук в пьесе «Ангела Дэвис» взят из первоначальной записи ее интервью в тот момент, когда она была арестована в Нью-Йорке в 1970 году. В тексте говорится о борьбе за политическое равноправие, а также содержится резкая критика американского капитализма: «Прежде всего, я черная женщина. Я посвятила свою жизнь борьбе за освобождение чернокожих людей. Я коммунист, потому что я убеждена, что причина, по которой мы были вынуждены существовать на самом низком уровне американского общества, связана с природой капитализма. Если мы собираемся вырваться из нашего угнетения, нашей бедности, если мы намерены перестать быть мишенью линчевочной мощи (...) толчков расистских полицейских, нам придется разрушить американскую капиталистическую систему. Нам придется уничтожить систе-

му, в которой нескольким богатым капиталистам гарантируется привилегия становиться богаче и богаче, тогда как люди, которые вынуждены работать на богатых, и особенно черные люди, никогда не предпринимают значительных шагов. Я коммунист, потому что я считаю, что чернокожие люди, чей труд и кровь были построены этой страной, имеют право на большое количество богатства, которое было ограждено в руках Хьюза, Рокфеллеров, Кеннеди, Дюпонсов, всех супер-мощных белых капиталистов Америки (...)»¹⁵¹ Таким образом, Аблингер направляет традиционный вокальный цикл в особое русло: этот жанр, как полагает композитор, составляет проблему расхождений между речью и музыкой. Трудно себе представить, что подобный альянс речи и музыки кажется «естественным», или же что музыка подходит к речи, как технически, так и выразительно. «Голоса и Фортепиано» Аблингера решают эту проблему по-своему, отделяя себя от всего жанра тем, что музыка по сути имитирует речевые спектры голоса. Эта стратегия никогда не применялась до Аблингера. Музыкальное воплощение в пьесе «Angela Davis» демонстрирует музыкальное содержание говорящего голоса и достраивает спектральные тоны голоса в разговорной риторике, в контрастном соотношении со звуками фортепиано, что создает ощущение когнитивного диссонанса. Эта точная транскрипция, как ни парадоксально, противоречит манере речи и риторическому содержанию текста, даже, в тех случаях, когда она демонстрирует органическое единство с ним.

Таким образом, Аблингер позволяет понять, в какой мере акт речи сам по себе является актом музыкальной композиции (или импровизации). На протяжении всей музыкальной композиции, в которой произносились различные слова, когда слушатель пытается прислушаться к речи в местах, где музыкальный материал точно дублирует звуки громкоговорителей, музыка отвлекает от согласованности грамматических структур и, следовательно, смысл того, что говорится; она может функционировать как своего рода шум. Всякий раз, когда музыка пытается копировать голос, Аблингер сознательно сохраняет значительные расхождения между голосом и музыкой, провоцируя когнитивный диссонанс, который стоит в смысловом центре пьесы. Аблингер подтверждает: «Я стараюсь сделать процесс восприятия ощутимым... Существует способ, благодаря которому один человек может воспринимать звук, таким образом, как если бы они были двумя разными людьми, и это именно то, чего я пытаюсь достичь»¹⁵². Точная транскрипция речевых оборотов в фортепианную партию, как ни парадоксально, противоречит и риторике и содержанию слов, даже в тех случаях, когда она демонстрирует корреляцию между музыкой и устным текстом. На протяжении всех пьес цикла, в которых звучит речь, когда слушатель пытается прислушаться к ней в те моменты, когда

¹⁵¹ *Ablinger P.* [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/txt> (дата обращения 17.09.2017)

¹⁵² *Ablinger P.* [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/txt> (дата обращения 17.09.2017)

музыка точно дублирует звуки громкоговорителей, музыка отвлекает от согласованности грамматических структур и, следовательно, смысла того, что говорится в записанной речи. В таком случае музыка может функционировать как фоновый шум. Путем дублирования речевых тонов в музыке Аблингер провоцирует возникновение когнитивного диссонанса, который и становится смысловой доминантой цикла. Композиция создает уникальную возможность манипуляции, музыкальными структурами, аффектами и политическим контекстом речи через сравнение целей оратора и композитора, использующего его речь в качестве музыкального материала.

Возникающий в процессе слухового восприятия речи когнитивный диссонанс вызван в первую очередь биполярным эффектом слуха. Риторические и аффективные различия между изменениями речевой записи резко контрастируют с аналогичными трансформациями, перенесенными в область музыкальной формы. Биполярность образуется за счет расхождений метрических акцентов, структур фраз, а также между вариантными и гармоническими несоответствиями паттернов «речевой мелодии» и реплики, возникающие в то же самое время.

Сочетание речевой строчки в эскизах композитора, прописанное как своеобразная «речевая мелодия», и сопровождение фортепиано, сгенерированное при помощи транскрипции той же самой мелодии, движутся параллельно, однако музыкальное развитие и фигуры речи принципиально различны. Фортепианная партия расположена на октаву выше речи.

Эскизы к циклу позволяют судить о том, каким образом производилась генерация речи в фортепианную партию. На верхней вокально-речевой строчке располагаются обозначения частот анализа речи.

Angela Davis • Transcription with voice

Peter Ablinger

The image shows a musical score for a piece by Peter Ablinger, based on a transcription of Angela Davis's voice. The score is written for voice and piano. The vocal line is in 4/4 time and features a series of pitch contours (e.g., +31c, -22c, +24c, +44c, +35c, +24c, -31c, -48c, -20c, +13c, -33c, -40c) above the notes. The lyrics are: "be - fore a - ny thing else I'm a black wo - man and I've ded - i - ca - ted my life to the stru - ggle for the lib - er - a - tion of black peo - ple, My en sla - ved". The piano accompaniment is in 4/4 time and features a series of triplets (3) in the right hand. The tempo/mood is indicated as "1/16 and triplets strong and clear, non legato, distinct".

5
im-pri-soned peo-ple. I am a comm-u-nist be-cause I am con-vinc-ed the re-son we have been fore-i-bly com-pelled

8
to eek out an ex-i-stance at the ve-ry low-est lev-el of A-mer-i-can soc-i-e-ty has

Аблингер. «Голоса и фортепиано» эскиз к пьесе Анжела Дэйвис

Многие из тех фрагментов, в которых расхождения между голосом и фортепиано становятся наиболее заметными, вызваны внезапными октавными транспозициями в компьютерной транскрипции и формантным акцентом в голосе. Различие в тональности такого рода между голосом и фортепиано происходит в слове «капитализм» в тактах 10-11. Реализация у фортепиано этого слова находится в звуковой области на октаву выше, в регистр, где она фактически произносится. Взглянув на спектрограмму, мы понимаем, что это происходит в процессе компьютерной транскрипции, потому что, когда голос Дэвис опускается в регистр низких частот, то первая форманта становится громче основного тона. Несоответствие создает внезапный разрыв. Тональные несоответствия в слове «капитализм», как и в многочисленных примерах на протяжении всего произведения, также являются результатом программы Музиля, достигающей построения основного тона, полученного из средних уровней основного тона квантованной области, в то время как на самом деле речь является непрерывным колеблющимся глиссандо.

Отклонение высоты тона значимо во всем слове «капитализм», за исключением последнего согласного «т», которое согласуется с фортепиано на ноте До большой октавы. Различия указывают на тот факт, что графики, по которым строится программа, используемая Аблингером, являются конструкцией, полученной из усредненных уровней основного тона квантованной области, тогда как в действительности речь здесь представляет собой непрерывную флуктуацию и глиссандо тона. В транскрипции голоса можно увидеть, что ре в средней октаве действительно является уменьшением более сложного глиссандо тонов, что вряд ли приравнивается к фактическому присутствию ноты ре. Гармонический и фразовый эффект эквивалентности

ноты ре малой октавы фортепиано полностью отсутствует в разговорной фразе. Это всего лишь один из многих примеров теневого закрытия музыки, который появляется в транскрипции фортепиано, что противоречит продолжению сигнала интонации в устной речи голоса. Несогласованность между центризмом уровней речи и прогнозируемыми гармониями тех же самых речевых интонаций у фортепиано фокусируют внимание только на чем-то одном. Микротоновые интонационные изгибы речи полностью расходится с равномерной темперацией. Такие микротоновые несоответствия показывают, что гармонические структуры фортепиано - это мир, отличный от реальных интонаций речи, из которых он получен, заставляя ухо отслеживать последствия тонкостей только одного или другого одновременно.

Хроматическое движение монофонических фрагментов материала, которые разбиваются на сегменты, вводит постоянные неоднозначные созвучия, приближаясь к этому гармоническому центру. Тем не менее, именно в этих отрывах присутствует эффект от взаимодействия вокальных глиссандо с фортепианными тонами из-за более длинных гармоний и педальных точек фортепианного материала. Здесь голос на самом деле звучит более лирично, во многих отношениях, чем у фортепиано; фортепиано с его единственной динамикой и текстурой (для того, чтобы играть сильным и ясным, не легато, отчетливым) становится, в отличие от голоса, псевдо-механическим по характеру звучания. Существуют также отличия метрических акцентов. В спектрограмме, в частности, можно увидеть, что, по сути, фортепиано усиливает амплитуду голоса в областях тона, в которых он удваивается. Фортепиано тем самым «поглощает» голоса, делая тональность голоса, совпадающего с интонацией фортепиано, больше выделяется для слуха. Микротоновые градации голоса, которые отклоняются от фортепиано, отступают с позиции амплитуды.

Когда внимание сфокусировано на исходных речевых ритмах, с одной стороны, и отсутствие постоянного или подчеркнутого импульса с другой стороны, фрагментарный и поток шестнадцатых нот допускает, чтобы эти более квадратные и симметричные метрические ритмы фортепиано могли быть услышанными как фон. Таким образом, параметры одного доминирующего элемента, будь то речь или музыка, не влияют друг на друга. Таким образом, пьеса находится в постоянном балансировании между аккомпанементом, отражением сложной мелодии голоса и его проекции в область фортепиано. Результат заключается в том, что слушатель ориентируется самостоятельно, в том, что он слышит музыку или речь. Литературная музыкальная реализация тонов говорящего голоса, найденная в «Голосах и фортепиано», как правило, противоречит признаку обычных методов настройки текста (как в опере), в которых значение слов или контекста повествования преобразуется или передается через музыкальный язык композитора. Традиционная «композиторская» трактовка текстового слова аналогична тому, подчеркиванию риторических особенностей устного текста.

При вставке речевых интонаций поверх их музыкальной адаптации создаются эффекты почти пародийные: абсурдная природа некоторых случайных элементов нотного текста еще больше подчеркивает отказ Аблингера от чисто эстетического способа музыкальной композиции и прямой транскрипции тона голоса в фактуру фортепиано. Любое сходство музыкальных параметров выглядит случайным, возникающим в силу естественного сходства между устной речью и отражением ее в музыкальной выразительности. Поэтому в тех фрагментах текста, где автоматически транскрибируемый материал случайно перекликается со своим же отражением в партии фортепиано, слушатель сталкивается с импульсами своих же стереотипов восприятия. Таким образом, ирония самопознания возникает из-за сходства автоматически создаваемого материала с традиционными «композиторскими» прочтениями текста. Разговорный музыкальный текст часто ассоциируется с мелодрамой. В композициях «Голоса и фортепиано» Аблингера эта мелодрама готова, однако, вызвать рефлексивное наблюдение у слушателя его же собственных механизмов рецепции из-за автоматического аспекта его транскрипции. На самом деле Аблингер намеренно выбирает голоса тех людей, чья речь представляет особый интерес, и конкретные примеры речи, в которых необычные мелодические тенденции многочисленны. Голос Анжелы Дэвис имеет особенно ярко выраженный диапазон в этом отрывке, тогда как средний «неэмоциональный» говорящий голос обычно имеет значительно более скудный интервальный и звуковой охват регистров.

В то же время он выбрал те голоса и те фрагменты, в которых вышеупомянутая красочность и качества голосов демонстрируют дифференциацию тонов и другие необычные свойства, которые определенно имеют сходство с музыкой. Точно так же, как и разные оттенки голоса Анжелы Дэвис создают различные текстуры: монофоническую, диатоническую и хроматическую. Две музыкальные стратегии Аблингера также неизбежно связаны с его авторскими спонтанными композиционными решениями, которые в какой-то степени являются подсознательными или даже квази-случайными элементами. В ее речи присутствует проекция ее же политических и гражданских идей. Эмпирическое отражение личности в голосе вносит противоречия в конструктивные основания композиции, что является еще одним элементом, способным вызвать когнитивный диссонанс. Концепция музыки как процесса квази-автоматической транскрипции, однако детально структурирована и обращается вокруг речи с присущей ей интенциональностью.

Свой принцип работы, используемый как в «Голосах и Фортепиано», так и в *Quadraturen* и во многих других композициях, Аблингер определяет как «миметический инструментальный синтез». В действительности речь идет о технологии инструментального ресинтеза речи, аналогичного по сути своей принципам инструментального синтеза у французских спектралистов. Однако есть ряд существенных различий, главное из которых

состоит в принципах работы с акустическими инструментами, представленных у спектралистов в более традиционном качестве, а у Аблингера модернизированных для воспроизводства речи.

Организация многообразного и несколько разнородного в звуковом отношении материала была осуществлена в режиме реального времени при помощи *вокодера* (кодировщика голоса) для синтеза речи на основе произвольного сигнала; тритмента (*treatments*), отвечающего за звуковой сценарий и спатиализатора (*spatialisation*), организующего пространственную локализацию звука. В одной из композиций цикла «*Quadraturen*» П. Аблингер в значительной степени модернизировал эту идею, заменив вокодер вполне традиционным музыкальным инструментом – фортепиано. При помощи технологии ресинтеза, он помог ему в буквальном смысле «заговорить».

Quadraturen

В своей серии произведений *Quadraturen*, Аблингер делает еще один шаг в работе с шумом: он интегрирует его во временной процесс, создавая теперь значения шума для каждого отдельного момента — музыкального события, продолжительность которого может быть задана заранее, а значит, и изменена. Таким образом, он больше не уплотняет весь звуковой материал в шум, а определяет «значение шума» конкретного периода времени. Это значение шума является не чем иным, как возможностью электронного представления сложного многоголосного инструментального звука.

С тем, чтобы продемонстрировать своеобразие инструментальной музыки по сравнению с методами акустической памяти, Аблингер снова ориентируется на концепции изобразительных искусств и их столкновении с техническими нововведениями. Таким образом, квадратуры вдохновлены фотореализмом, который имитирует фотографии и фотографические процедуры — только близко, по мазку и используемым материалам вы узнаете необычную вариацию классических картин маслом. Еще одним образцом для подражания *Quadraturen* Аблингера является имитация растровой печати на газетных фотографиях, сделанная художниками поп-арта, такими как Рой Лихтенштейн или Зигмар Польке.

Первые мысли о технической реализации цикла под названием *Quadraturen* возникли после работы экспериментальной студии во Фрайбурге в 1995 году. В оборудовании, которое было там, есть функция «замораживания», своего рода спектральный экран (как визуально, так и аналитически). Этот спектральный экран можно было бы представить как спектральную сетку (сетку из целых тонов) — одиночного запечатленного звукового момента, который направил композитора к идее последовательной обработки звука при помощи следующих друг за другом спектральных экранов, что привело композитора к выявлению феномена «прерывистой непрерывности»: цифровой реконструкции звука и времени.

Сотрудничество с ИЕМ Graz, с 1995 года стало для Аблингера чередой плодотворных связей со специалистами института, включая таких личностей, как Роберт Хёльдрих, Винфрид Рич и Томас Музиль. Наконец, у композитора появилась возможность осуществить его самые смелые идеи. Сначала был сконструирован полутонный фильтр, позволяющий по желанию варьировать интервальные размеры. Затем была разработана концепция временного скрининга, заключающаяся в более, или менее быстром статистическом анализе всего звукового спектра. Начиная с 1997 года, *Quadraturen* были реализованы, выполнены или представлены в 5 этапах: *Quadraturen I* в 1997 году, *Quadraturen IV* в 1998 году, *Quadraturen V* в 2000 году, *Quadraturen II* в 2002 году и, наконец, *Quadraturen III* в январе 2004 года. Основой всех пяти частей *Quadraturen* являются частотный анализ и соответственно, серии последовательных статистических анализов. Начиная с *Quadraturen II*, существовал уже специально разработанный Музилем инструмент, который использовался для объединения линейных частотных тонов в логарифмическую шкалу, состоящую из полутонов или любого другого микротонального эквидистантного порядка. В качестве второго шага он использовал преобразование полученных результатов в Midi-файлы. Midi-данные могут затем быть представлены в качестве традиционной партитуры для оркестровых инструментов, как в *Quadraturen IV u V*, или же, могут управлять механическим фортепиано, как в *Quadraturen III*. Тот же самый аналитический алгоритм был использован для воспроизведения материала посредством белого шума в *Quadraturen II*. Воспроизведение через белый шум, или через фортепиано, происходит в режиме реального времени.

В *Quadraturen Ib ("Stadtportrait Graz" (1995-97))* основной материал состоит из 6 звуковых ландшафтов – саундскейпов Граца продолжительностью 3 минуты каждый, представленных в разных скоростях временной сетки.

В звуковой инсталляции *Quadraturen II: Raum der erkenntnis/vertreibung (Пространство знания/изгнание) (1997-2002)* Аблингер стремился к трансформации восприятия слушателя. В тот момент, когда реципиент выходит из зоны комфорта, происходит смена эстетического ракурса. Через ассоциации /мышление /приобретение новых знаний, слушателю необходимо очистить свои механизмы звукового восприятия. Изгнание из «рецептивного поля» возникает тогда, когда слушатель, будучи помещенным в реальный мир, в котором чувства имеют низкий приоритет, а вместо этого в силу вступают социальные факторы, как воспитание, мораль, политические представления – все вещи, которые изначально существуют только в воображении, оказывается отчужден от чистого восприятия звуковых объектов.

Основными материалами *Quadraturen II*: являются 6 записей - акустических фотографий, речей — Ленина, Гитлера, Ганди, Мартина Лютера Кинга-младшего, Кеннеди и Кастро; все они объединены одной и той же замедленной сеткой в 270 мс и воспроизведены, аналогично белому шуму. Эта звуковая

инсталляция включает шесть громкоговорителей отдельно для каждого политического деятеля. Громкоговорители в помещении располагаются над слушателем. Каждый громкоговоритель расположен на отдельном постаменте с табличкой, а табличка меняет представление слушателя о звуке – то есть способствует механизму узнавания. Каждый из 6-ти каналов ведет к соответствующей «скульптуре», состоящей из громкоговорителя, причем каждая отдельная колонка оказывается всегда «на одну голову» выше, чем посетитель.

Когда кто-то входит в выставочное пространство, он погружается в относительно громкий, шумовой континуум, в котором сначала чувствует себя вполне комфортно. После некоторого привыкания к единому звуковому полю, шумовой поток начинает разделяться на 6 различных колонок. В этот так называемый идеальный момент, реципиент обнаруживает небольшие надписи на колонках: каждая из них слишком мелкая, так что ему нужно наклонить голову вперед к колонке, чтобы иметь возможность прочитать содержание надписи – одно из шести всем известных имен политиков: Ленина, Гитлера, Ганди, М.Л. Кинга, Кеннеди, Кастро. Вместе с этой информацией можно идентифицировать некоторые тембральные характеристики каждого из громкоговорителей и соотнести их с заданным на табличке именем. Черный прямоугольник за каждым громкоговорителем помогает посетителю найти точку идентификации в пространстве, где каждый сигнал лучше всего идентифицируется, и в этот момент ощущения посетителя начинают меняться. «Таким образом, пьеса – это драма, начинающаяся с приглашения войти и заканчивающаяся изгнанием»¹⁵³.

«Взгляд сопровождает это поэтапное выдворение из комфортного звукового поля: с того момента, как вы обнаружите надпись на колонке и прочитаете текст, визуальные ассоциации поддерживают абстрактную интерпретацию знака. Колонки громкоговорителей становятся заменой живых голосов. Эти фантомы — опыт познания бестелесного голоса истории. Теперь скольжение смыслов в первую очередь, руководствуется слуховыми механизмами восприятия, а тактильные переживания, которые постепенно становятся призрачными, как будто отсутствуют. Владельцы голосов получают право телесного воплощения, и тем самым исключают первичность восприятия»¹⁵⁴.

Образец близких связей между музыкой и речью можно увидеть и в *Quadraturen IIIa* («Реальность»), студии для фортепиано с компьютерным управлением.

Первоначальный материал – это запись католической молитвы „*Gegrüßet seist Du Maria*“. Точное разрешение воспроизведения на фортепиано приводит к быстрым вибрациям, которые делают некоторые слова понятными, и даже для тех, кому текст прекрасно известен. Короткая часть основана на молитве, которая была полностью озвучена. (...) Постоянная сетка и получающиеся в ее результате узкие хроматические кластеры, помогают понять, что мимесис

¹⁵³ Ablinger P. [Peter Ablinger composer's website] URL: <https://ablinger.mur.at/docu11.html>

¹⁵⁴ Ablinger P. [Peter Ablinger composer's website] URL: <https://ablinger.mur.at/docu11.html>

здесь ощущается лишь в отношении симуляции языка. Особенно в глубоком низком регистре слух переключается в режим распознавания речи, даже в том случае, если вы не совсем понимаете текст. Мелодическое прослушивание кластеров фокусирует основное внимание на отношениях высоты тона в том случае, даже если источником прослушивания служит «музыкальный» инструмент. Фортепиано оказывается инструментом передачи.

В отличие от завершенных квадратур I, II, IV и V, *Quadraturen* III является открытой формой или даже серией в серии. Две части пьесы, которые уже были сделаны, посвящены воспроизведению конкретных звуков, звуков окружающей среды, языка с использованием фортепиано с компьютерным управлением. Это напоминает трехмерные изображения, где сначала перед вами лишь контур, и, приспособившись к изображению, вы можете распознать в нем конкретный объект. То же самое происходит и с фортепиано в этой пьесе: вы либо слышите его – то есть инструмент, либо внезапно начинаете распознавать текст.

С тем, чтобы упростить практику прослушивания, в первых двух пьесах используется материал, который в Австрии общеизвестен. Первая часть длится всего 22 секунды и состоит из молитвы «Радуйся, Мария». Вторая часть длится около 12 минут и использует материал из ночной программы новостей *Zeit im Bild*. Он начинается с вступления, в котором объектом произведения являются одни и те же две секунды, повторяемые восемь раз, в постоянно увеличивающемся разрешении. В первый раз мы слышим только два аккорда, а восьмое повторение еще звучит почти внятно. Далее следует почти четырехминутный ответ на новости, состоящий из мужских и женских голосов, начиная с фразы: «Сегодня израильская армия оккупировала город Раммалла на Западном берегу ...», все в высоком разрешении; снова и снова такие слова, как «Генеральный секретарь ООН Аннан» или «Палестинский лидер Арафат», становятся почти понятными. Наконец, третья часть восемь раз пьесы повторяет отрезок продолжительностью одну минуту, который помимо прочего, содержит мелодию, заканчивающуюся «Добрый вечером» - на тех же восьми уровнях все более плотного звукового скрининга, который в определенной степени находится в равновесии между звуком фортепиано и языком.

Fidelito / La Revolución y las Mujeres («Фиделито /Революция и женщины») — третья часть пьесы, использует в качестве материала три из восьми сторон четырех записей, которые составляют единственную речь, произнесенную Фиделем Кастро во время конгресса «революционных женщин Кубы» в 1974 году. Все звуки произведения происходят от прямой передачи звуков записи — иглы, царапин и ее содержания — голоса Кастро, аплодисментов и ликования, в основном, женской аудитории — в звуковой мир фортепиано. Этот перенос может быть описан как манипулирование сеткой или, в фотографическом плане, как увеличение или уменьшение зерна и изменение контраста между рельефом и фоном. Более крупная зернистая текстура означает

замедленное фортепиано, поскольку тогда оно играет в человеческом диапазоне возможностей – в том, который, по крайней мере, напоминает его натуральное звучание. Более мелкая зернистость означает, что более быстрое фортепиано или увеличение темпа не дает возможности различать отдельные атаки как темп и, следовательно, звуки становятся непрерывными. В таких разделах становится слышно, что мы слушаем голос — иногда мы можем даже понять несколько слов испанского языка Кастро. И все же прослушивание голоса кажется несовместимым с прослушиванием фортепиано. Фортепиано имитирует человеческий голос и в то же время действует как отчужденное устройство записи и воспроизведения. Таким образом, его заменили традиционным музыкальным инструментом: ни один артист не использует его для воспроизведения музыки. Фортепиано становится негабаритным фонографом, который используется не для производства ранее написанной музыки, а для воспроизведения человеческого голоса. Внезапная отчетливость звучания отдельных слов, когда фортепиано становится точным представлением языка, в равной степени приводит к внезапному появлению призрака: близкая реальность голоса - призрачное видение - как будто граница между сном - музыкой и явью — языком нарушается. «Говорящее» фортепиано представляет собой миметическую машину, которая способна воспроизводить; она поглощает, имитирует то, что уже имитировалось ранее, а именно запись звука.

Quadraturen III d «Portrait моих родителей»

Пьеса представляет собой одновременно звуковую инсталляцию и звуковую скульптуру. Звуковая инсталляция создана для 2-х управляемых компьютером фортепиано. Основной материал - запись голосов родителей Аблингера, читающих розарий с четками, бесконечная католическая ответная молитва. Здесь несложно увидеть четки в качестве прообраза звуковой инсталляции и бесконечной петли. Голос матери композитора транслируется через левое фортепиано, а отца - через правое¹⁵⁵.

В «*Quadraturen III-f*» – композиции, озаглавленной автором «Письмо от Шёнберга», композитор также основывается на аудиозаписи голоса Шёнберга. То, что делает вокодер (устройство синтеза речи на основе произвольного сигнала с богатым спектром) мгновенно, при участии различных электронных схем, композитор осуществляет эмпирически с помощью фортепианной клавиатуры. В основе лежит текст оригинальной архивной записи, в которой Шёнберг читает гневное письмо к своему издателю, (которое далее было записано его секретарем и отправлено) и в нем выражает свое крайнее возмущение. Безусловно, что в такой момент его голос весьма экспрессивен.

¹⁵⁵ *Ablinger P.* [Peter Ablinger composer's website] URL: https://ablinger.mur.at/txt_qu3_eltern.html (дата обращения 10.07.2020)

Основу инструментария этих пьес составляет фортепиано, механизированное особым образом. Снабженное сложным механизмом, оно воспроизводит тот же самый текст, однако переведенный во вполне традиционную нотную запись. Подобный опыт уникален, он провоцирует восприятие: слушатель слышит голос, воспроизведенный клавишами фортепиано, реальная речь вызывает не только музыкальные ассоциации, но и вполне конкретные. При этом запись текста абсолютно традиционная с точки зрения нотации. Таким образом, музыка становится наблюдателем реальности. Образ рождается на стыке «реального» и пропущенного сквозь фильтры восприятия слушателя в результате его перцептивной деятельности.

В концепции «*Quadraturen*» нивелируется роль исполнителя как такового, так как процесс полностью механизирован, а музыка в буквальном смысле становится речью и текстом, или же речь становится музыкой, так как акценты можно расставить различным образом. Как писал Ролан Барт в своем эссе «От произведения к тексту», в данном случае «играет сам текст (так говорят о свободном ходе двери, механизма), и читатель тоже играет, причем двойко; он *играет в Текст* (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он вос-производился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему *мимесису* (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо Текста), он еще и *играет Текст*. Не нужно забывать, что «играть» — также и музыкальный термин, а история музыки (как вида практики, а не как «ис-кусства») довольно близко соответствует истории Текста(...)»¹⁵⁶

Пьеса *Quadraturen III g* / Растворение / Фрейд в Англии / *Le grain de la voix* основана на единственной записи голоса Зигмунда Фрейда, записанной вскоре после его приезда в Англию, где через некоторое время он скончался.

24-секундная звукозапись голоса Фрейда из его дневника повторяется 10 раз. В дневнике составлена своеобразная диаграмма движения Фрейда к смерти. На этом пути он раздает свои сокровища, материальные и духовные, приобретая взамен лишь небольшой «кусочек счастья». Когда 7 декабря 1938 года Фрейд выступал по радио на BBC, он указал на свое открытие психоанализа как на «кусочек хорошего счастья». В течение 5-ти повторяющихся кругов голос медленно отделяется от розового шума, воспроизводится в 6-ой раз настолько реалистично, насколько это возможно, и деконструируется в оставшихся 4 повторениях до диатонического, унисонного *quasi*-пения. С точки зрения звуковой текстуры момент наибольшей узнаваемости является самым плотным, и, одновременно, представляет звук в самом высоком разрешении для его наилучшей детализации.

В пьесе из цикла *Quadraturen III i* под названием *Истина, или как научить фортепиано говорить по-китайски?* композитор выявляет антагонизм между понятным языком и музыкой языка. Контраст между языком и музы-

¹⁵⁶ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр/ Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. - С.413-423. (с. 415)

кой представлен как quasi-драматическая сцена для двух персонажей: язык пытается научить своего коллегу – инструмент фортепиано – говорить. Инструмент отвечает только простыми музыкальными формами, которые обнаруживают сходство с языковыми формами. Однако чем громче или даже истеричнее это происходит, тем проще выглядит музыкальный ответ. «Фортепиано никогда не научится говорить», – гласит древняя китайская мудрость, которую утверждает Аблингер.

В *Quadraturen IV "Selbstportrait mit Berlin"* (Автопортрет на фоне Берлина) для инструментального ансамбля и CD оригинальный звуковой материал состоит из саундскейпов 6-ти различных записей звуков города с микрофона. Они образуют как (необработанный) аккомпанемент, так и основной материал для инструментов, которые параллельно с записями воспроизводят звуковой анализ, полученный в результате временного и спектрального сканирования того или иного саундскейпа. Здесь можно также говорить о максимальной интеграции инструментальных звуков в записи окружающей среды. Музыка вновь становится наблюдателем реальности, она словно «сканирует» звуки города. Это происходит с помощью «достаточно примитивного сканера», как утверждает Аблингер¹⁵⁷, который по четкости воспроизведения в большой степени отстает от реальности. Но в то же время такое увлечение отражает истинность процесса наблюдения и само по себе является эстетическим явлением.

В пьесе *Quadraturen V "Music"* (1999-2000) – в соответствии с предписанной Аблингером программой, основной идеей становится процесс автоматизации создания оркестровой музыки. В этой пьесе в качестве генератора звуковых событий выступает «машина», способная написать оркестровую музыку, что опровергает «традиционные установки, утверждающие, что симфоническая музыка четко структурированное композиторской волей явление. Эта мысль весьма провокативна. Объект – «звуковая фотография», использованная композитором – это «гимн» бывшей Германской Демократической Республики Г. Эйслера. По словам композитора, предметом его гордости является то, что он сам в данном случае не написал не единой ноты¹⁵⁸. Запись генерирует партитуру. Различные темпо-временные сетки, в которые помещается звуковой объект, делают его все менее узнаваемым.

¹⁵⁷ Ablinger P. [Peter Ablinger composer's website]. Режим доступа: URL: <https://ablinger.mur.at/docu11.html> (дата обращения 29.04.2020).

¹⁵⁸ Ablinger P. Werkverzeichnis recent and complete works lists [Peter Ablinger composer's website]. Режим доступа: URL: <http://ablinger.mur.at/werke.html> (дата обращения 29.07.2015).

2.4. ОПЕРЫ ПЕТЕРА АБЛИНГЕРА

Cityopera – Городская опера Грац в 7 действиях (2000-2005)

Cityopera была представлена в сентябре и октябре 2005 года во время фестиваля Steirischer Herbst. Так называемая ландшафтная опера понимается Аблингером, как крупный перформативный экологический эксперимент, при этом, каждая часть отражает одну из составляющих традиционного оперного спектакля: первый акт – пение, второй – оркестровая музыка, третий – либретто. «Первоначальный список художественных форм можно представить как некий “оперный инвентарь” исторического феномена, чтобы осмыслить оперное искусство иначе, чем его представляет историческая театральная практика, которая со времени ее изобретения оперы с 1600 года до сегодняшнего дня остается неизменной». - пишет Аблингер¹⁵⁹. «Держу ли я раковину улитки за ухом или планирую оперу, у меня такое ощущение, что я просто рассказываю одну и ту же историю. И эта история как-то всегда связана с определенной разницей – ее можно назвать разницей между мышлением и слухом, или между слухом и слухом, или между моим слухом и чьим-то слухом, или же - это и вовсе различия между тобой и мной. И если эти слова звучат так, как будто есть различия между этими различиями, то это просто звук. Если бы я смог точно описать название этой истории, я бы прекратил сочинять. Эта опера объединяет в себе много разных граней, разных областей, которые вы развивали за последние двадцать лет, или около того. Отдельные элементы, составляющие понятие оперы, концептуально разделили и представили их как отдельные пьесы, начиная от инсталляций на открытом воздухе и заканчивая живым стереофоническим исполнением»¹⁶⁰.

В том же интервью Аблингер расставляет все точки над «и» относительно своего понимания Gesamtkunstwerk. Он говорит: «Мне нравится "Gesamtwerk". Я ненавижу "Gesamtkunstwerk". Многие из моих усилий направлены на то, чтобы найти стратегии не только для создания отдельных произведений, но и для того, чтобы сформулировать, что конкретная пьеса является частью чего-то большего, чем мое авторское мышление. Это похоже на то, как если бы одна пьеса представляла целостное произведение из далекой точки, позволяя ощущать только ее контуры, в то время как другая часть, может видеть это в непосредственной близости, представляя множественные детали. И, поскольку создание музыки связано не только с ней самой, но также и с ее определенными условиями бытования для организации звука и

¹⁵⁹ Szlavnic C. Ten questions about "Cityopera" Questions by Chiyoko Szlavnic, November 2008 Answers by Peter Ablinger, December 2008 https://ablinger.mur.at/txt_city_opera_10questions.html

¹⁶⁰ Szlavnic C. Ten questions about "Cityopera" Questions by Chiyoko Szlavnic, November 2008 Answers by Peter Ablinger, December 2008 https://ablinger.mur.at/txt_city_opera_10questions.html (дата обращения 10.07.2020)

слуховых впечатлений, моя профессия не сводится только к созданию концертных или исполнительских ситуаций. Иногда мне следует покинуть концертный зал, так как невозможно более просто оставаться «внутри», я должен создавать отдаленные места, из которых наблюдение условий, определяющих концертную ситуацию, становится наиболее ощутимым. Таким образом, это удаленные пространства, которые иногда могут казаться произведениями искусства. Но на самом деле, они просто обеспечивают другой фокус. В этом смысле Cityopera - как и другие, менее амбициозные мои пьесы - пытается претендовать на такую же целостность»¹⁶¹. Существующая версия была создана и срежиссирована Аблингером с множеством симметрий, таких, например, как обрамление из белого шума в начале и в конце вечера.

Грац состоит из семи автономных и независимых, но взаимосвязанных действий, где каждый акт устанавливает ту или иную форму искусства - в данном случае эти формы следующие: инсталляция, концерт, литература, перформанс, архитектура, публичное вмешательство и фильм живой музыки. Некоторые действия оказываются не просто связаны с конкретным местом действия, но скорее зависимы от него полностью и не предназначены для исполнения в каком-либо другом городе.

1-й акт: Пение 36 CD-плееров располагаются на индивидуальных подставках и создают особый акустический ландшафт - звуковую топографию города Граца, включающую около 400 саундскейпов. Главная тема этой части - акустическая карта Граца: город как звуковая библиотека. Пение больше не понимается Аблингером как вокальное выражение, а скорее, как собрание саундскейпов - городские звуки и шумы, задокументированные в течение 28-летнего процесса. Фиксированная установка этого энциклопедического городского звукового архива, включает около 400 записей была доступна в прямом эфире более 20 дней в галерее ESC в Граце.

2-й акт: Оркестр. Для CD с оркестром продолжительностью около шестидесяти семи минут. В качестве основополагающих элементов для всей композиционной архитектуры служат определенные последовательности из 1-го акта, тот самый городской звуковой архив (как топос городских пейзажей Граца). Эти саундскейпы становятся стереофоническим окружением оркестра, который существует в разнообразных звуковых образах этой музыкально-топографической съемки города. Пространственная звуковая композиция в 10-и таблицах и 11-и интермеццо – это концерт для 60-ти инструменталистов и электроники – своеобразная «фонография» с оркестром. Основной целью второго акта оперы стало представление записанных городских шумов (фонографов) в максимально возможном для воспроизведения, формате. Как представлять

¹⁶¹ Szlavnic C. Ten questions about "Cityopera" Questions by Chiyoko Szlavnic, November 2008 Answers by Peter Ablinger, December 2008 https://ablinger.mur.at/txt_city_opera_10questions.html (дата обращения 10.07.2020)

фотографии в огромных размерах? Самый большой формат музыки, в данном случае – это концертная ситуация симфонического оркестра. «Я всегда хотел неправильно использовать симфонический оркестр в качестве троянского коня для проецирования таких записанных городских условий. Симфонический оркестр функционирует как обрамление для фонографов. Описывая их соотношения, мы могли бы их описать как «фонографы ручной раскраски», где цвет исходит от оркестра. Почти все тоны оркестровой части получены из спектрального анализа реальных звучащих городских записей. Как было бы в ручной цветной фотографии, – «цвет» исходит из самого мотива. Конкретная форма концертного заполнения, с его таблицами и интермеццо, была только одной из многих возможных форм. Я всегда думал, что «Оркестр» можно понимать как коллекцию произведений, из которых можно сделать выбор»¹⁶².

Intermezzo 8: Regenstück

♩ 56 (clicktrack=55,56347)
alle Vl. und Va. pizz. mit Plektron
(Bogen weggelagt)

The image shows a page from a musical score for Peter Ablinger's 'Intermezzo 8: Regenstück'. It features 15 staves of music, labeled Vl. 1 through Va. 3. The notation includes various musical symbols, notes, and rests, with dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano) visible. Above the staves, there is a tempo/meter marking '♩ 56 (clicktrack=55,56347)' and performance instructions in German: 'alle Vl. und Va. pizz. mit Plektron (Bogen weggelagt)'. The score is written for a click track.

Аблингер Опера «Грац» Интермеццо – фрагмент партитуры

¹⁶²Szlavnyics C. Ten questions about "Cityopera" Questions by Chiyoko Szlavnyics, November 2008 Answers by Peter Ablinger, December 2008 https://ablinger.mur.at/txt_city_opera_10questions.html (дата обращения 10.07.2020)

3-й акт: Либретто – чтение книги Йоко Тавада японско-немецкой поэтессы, живущей в Гамбурге. Для этой книги Аблингер предлагает особый порядок чтения: так, правые страницы нужно проецировать на реальные звуковые конфигурации городских ландшафтов. Левые страницы читаются как вымышленная коллекция моментов из мифологии повседневности.

Левая сторона книги Йоко Тавада	Правая сторона книги Йоко Тавада
Больно, как-будто режут ножом! Юкика: Более конкретно, пожалуйста! Чиновник: Ну ... как мне это сказать? Юкика: Вас вероятно подкупили? Чиновник: Что заставляет вас так думать? Юкика: Скажи мне быстро, что я должна делать! Чиновник: Вы должны родить свою мать. Юкика: Простите? Чиновник: Ваша мать должна выйти из вашего живота. Ибо только через живую мать кто-то из мертвых может вернуться к жизни в мире живых. Юкика: Но почему я должна это сделать? Моя бабушка родила маму. Чиновник: она уже мертва. Юкика: Но как я могу родить свою мать? Для этого у меня должно быть тело, похожее на город.	3:17 Молоток звучит пять раз. На этот раз он приблизился. 3:20 Приближается грузовик, но не совсем близко. 3:36 Дверь захлопнется. Он либо тонкий и сделан из дерева, либо тяжелый, и его можно найти на расстоянии от микрофона. 3:40 Дверь машины осторожно закрыта. 3:42 Шаги. Конечно, в пункте назначения или в ярости. 3:48 Сирена скорой помощи. 3:50 Маленькие, старые печатные машинки.

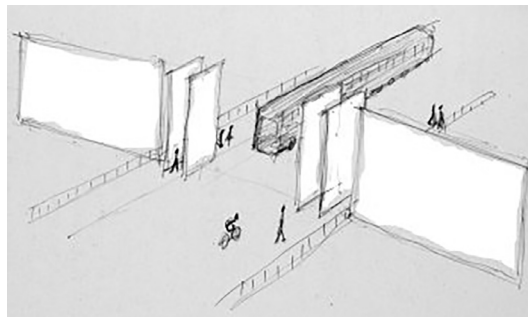
4-й Акт: Сюжет - для 6-ти аналоговых магнитофонов, актрисы, и максимального количества из 6-ти посетителей, продолжительностью около семи минут. Это действие происходит в оперном театре Граца, где на сцене располагаются и декорации, и зрители. Человек в белом видит перспективу белых стен и включает шесть магнитофонов один за другим, и они играют громкий, наполняющий комнату белый шум. Идея сценического преобразования белого квадрата как суммы всех звуков, это опыт невозможного Четвертый акт, *Сюжет*, происходит в оперном театре Граца (где же еще можно найти сюжет для оперы ?!), но он вращается вокруг диалектики абсолютного молчания и белого шума, расположенного между временными и пространственными координатами помещений, в которых он представляется.

Белый шум — это сумма всех звуков — невозможное как опыт. Опыт, как действие, опыт — ничто и все в одно и тоже время, слушатель / наблюдатель¹⁶³. Тонкие звуковые нюансы и хрупкая ситуация звукового восприятия становятся обретением опытов балансирования между белым шумом и тишиной Ничего. Сцена оперного театра превращается в белое пространство, расположенное между отрезками времени и единицами пространства, в которых в течение 10-ти минут посетитель сам становится актером. «Слушание, которое превосходит само себя».

5-ый Акт: Комплект — «архитектурное вмешательство в городское пространство — шесть белых коридоров;

5-й акт запланирован в виде скульптурного вмешательства в центральное публичное пространство как визуальный коридор, прорезающий знакомую часть города с целью подрыва традиционных форм сознания и восприятия.

Белые стены могут состоять из белых листов бумаги для того, чтобы сформировать определенные связи между визуальным (скульптурным) и акустическим факторами восприятия. Белый цвет стен — это нечто такое, что, само по себе, служит визуальным подавлением, это область, которая дает визуальный импульс для творчества. В повседневной жизни в городской среде мы в большей степени осознаем ее визуальные факторы, чем акустические. Последние, в основном, служат в качестве функциональных элементов как предупреждение (автомобильный гудок, приближающийся трамвай), и, значительно реже, мы готовы осознать их как эстетическую категорию. Акустический фактор восприятия, как правило, становится более важным именно в тот момент, когда визуальный элемент упраздняется: например, в темноте. Поэтому эту часть оперы можно воспринимать как визуальную депривацию и, в то же время, ее можно представить, как короткую композицию, которую человек прослушивает и исполняет одновременно, просто прогуливаясь по белому коридору.



Аблингер Cityopera – Городская опера Грац в 7 действиях 2000-05.

¹⁶³Szlavnicz C. Ten questions about "Cityopera" Questions by Chiyoko Szlavnicz, November 2008 Answers by Peter Ablinger, December 2008 URL: https://ablinger.mur.at/docu15engl_act4.html (дата обращения 20.07.2020)

6-ой акт: Расположение 36 стульев в качестве пространства для аудио-презентации, ежедневно меняющееся в городском пространстве.

«Это не только личная беседа нескольких интеллигентных людей на фоне струнного квартета(...) Это также не только тот момент, когда общество идет в оперу, но и то, что сама опера выходит в общество¹⁶⁴...

7-й Акт: Аудитория Два параллельно демонстрируемых фильма режиссера Эдгара Хонетилягера и параллельно с этим, звучащее сочинение для городских шумов, речи и инструментальных звуков (Два абсолютно одинаковых ансамбля - флейта, кларнет, английский рожок, труба, тромбон, две скрипки, альт, виолончель и два компьютеризированных фортепиано). Общая продолжительность звучания - 69 минут. Альянс музыки Аблингера и фильма режиссера Хонетилягера стремится к дополнительному расширению горизонта восприятия — к инновационному опыту слияния кино и музыки. В этом контексте эстетические/топологические исследования *Cityopera Graz* полностью сосредоточены на обогащении нашего «сенсорного сознания». «Видеть и слышать... Асинхронность чувств, разница между услышанными и увиденными - неопровержимая конструкция художественной литературы при столкновении случайных данностей (изображения и звука), разница между индивидуальной фантастикой и общественным событием, Различия между восприятием и восприятием восприятия – все эти элементы конструируют реальность», - говорит об этой части Аблингер¹⁶⁵.

В ландшафтной опере *Graz* Аблингер совершает процесс деконструкции — фрагментации и сегментации оперы как традиционной синтетической формы искусства, располагая полученные элементы оперного спектакля под особым углом слышания. В деконструкции отдельных элементов, составляющих форму оперы, исследуется процесс освобождения потенциальной специфической динамики этих частей от скрытых энергетических ресурсов. Это – трансформация сенсориума человеческого сознания.

С целью выявить основы как слухового, так и ситуативного восприятия, Аблингер в своей *Cityopera Graz* размышляет над элементарными составляющими оперы как формы искусства. Семь автономных и независимых, но взаимосвязанных основных разделов образуют своего рода эстетическую «смесь», которая вращается вокруг тематической оси «Опера / Произведение».

В процессе развития оперы происходит полная переоценка всех ценностей: проект переворачивает восприятие слушателя в буквальном смысле с ног на голову. Пересмотру подлежит вся оперная форма, и одновременно композитором вносятся конструктивные предложения относительно того, какие траек-

¹⁶⁴ *Ablinger P.* Texts [Peter Ablinger composer's website]. URL; https://ablinger.mur.at/docu15engl_act6.html (дата обращения 10.08.2020)

¹⁶⁵ *Ablinger P.* Texts [Peter Ablinger composer's website]. URL; https://ablinger.mur.at/docu15engl_act7.html (дата обращения 10.08.2020)

тории развития можно предложить для современной опере. Он сосредотачивается на встрече различных форм искусства и, прежде всего, на подлинности отдельных искусств. В присущих им формах восприятия, и, возникающих в процессе их становления социальных конфигураций, таких, например, как вечер с бокалом шампанского в галерее, бронирование места в зрительном зале или спокойное времяпрепровождение наедине с книгой. Актер сегодня это уже не вымышленная фигура, а скорее слушатель, который воспринимает определенную последовательность привычных социальных действий «здесь и сейчас». Ландшафтная пера обращена к множеству форм и эффектов. Композитор больше не ограничен идеей партитуры. Он одновременно является, и звукорежиссером, и экологом, размышляя о роли музыки и художественных учреждений.

Пейзажная опера Ульрихсберг

Менее часа езды на север от Пассау в треугольнике между Германией, Австрией и Чешской Республикой, в Верхней Австрии, находится небольшой городок с населением около 3000 человек, который расположен на высоте 626 метров. В 2009 году Ульрихсберг и его окрестности стали местом проведения «пейзажной оперы» Аблингера, состоящей из семи частей, предметом которой является именно Ульрихсберг и окружающий его пейзаж. Семь частей также являются и актами оперы. Каждый акт представляет собой совершенно другое и независимое событие; свою собственную форму искусства (посадка деревьев, прогулки, концерт, полевые записи, видеоинсталляция, выставки и т. д.).

Пейзажная опера *Ульрихсберг* должна состоять, в основном, из того, что существует в реальности, в отличие от оперы в традиционном представлении в театральном пространстве. Пейзажная опера – это сайт-ориентированная музыкальная композиция, в которой окружающая среда и ресурсы Ульрихсберга – это материал либретто, содержание этой оперы. Структура – природный ландшафт Ульрихсберга. Таким образом, моделью для пейзажной оперы становится общегородской праздник. Проект состоит из ряда независимых действий, которые образуют семь актов оперы, каждый акт представляет собой совершенно новое и независимое событие.

1-й акт распространяется на весь 2009 год.

1-й акт: Back-story, дендрарий Seitelschlag.

Акустическая посадка деревьев на лугах и полях к востоку от деревни Зейтельшлаг возле Ульрихсберга. Специальное расположение деревьев осуществляется в соответствии со звуковой картой – то есть указанием на тот факт, что разные виды деревьев производят различные формы белого шума на ветру. Экологическое и концептуальное искусство объединяются здесь в общую программу. Посадка деревьев в рамках так называемого первого акта «*Back-story*» состоялась 8 апреля 2008 года. Однако, необходимое разрастание

дендрария произойдет в будущем, когда деревья достигнут полной высоты и объема. Различные расстояния между деревьями как в отношении предлагаемой композитором траектории, так и друг от друга, скоординированы и учитывают разные уровни громкости отдельных пород деревьев, равно как и соответствующий им тембр шума ветра. С одной точки, которая находится в южном направлении, на расстоянии 781 м от самого отдаленного из 20 деревьев, перспектива частично аннулируется, так как деревья находятся на одинаковом расстоянии друг от друга.

2-й акт: Сценарий, прогулочная карта.

Основой партитуры становится прогулочная карта-квест по 14 станциям. Звуковая дорожка создана в двух различных масштабах: для большой ландшафтной прогулки и краткой. Всего на пути располагается 14 станций, которые отмечены, описаны на карте и должны рассматриваться как акустические точки, где слушателю следует останавливаться. Для каждого конкретного места прилагалась аудиокнига, в которой путешественник мог записать шумы и различные акустические события, которые следовало фиксировать с точным временем, так что вклад различных путешественников создавал документацию соответствующей станции.

3-й акт: Мелодия, звуковой архив.

С 2007 по 2009 год собирались саундскейпы — полевые записи, которые составили аудиоматериалы для акустического портрета Ульрихсберга и его окрестностей. Была разослана обширная аудиотека, которая документирует различные аспекты акустической среды Ульрихсберга. Это было нечто особенное, а ежедневный шум улиц Ульрихсберга. Подборка этих записей была записана на компакт-дисках и представлена в пространстве галереи Jazzatelier Ulrichsberg с 30 апреля по 14 июня 2009 года,

4-й акт: Текст, Видео.

Под руководством Джудит Хаследер съемочная группа провела серию интервью с 18 жителями Ульрихсберга в течение лета 2008 г. В центре внимания в этих интервью было то, что фразы жителей становятся художественным текстом, либретто оперы. Полученное видео, с одной стороны, является основой для ансамблевой композиции последнего акта, а с другой стороны, было показано в диалогической постановке на трех одновременных видео-стендах с 6 по 14 июня 2009 года.

5-й акт: Сопровождение;

Интерактивное механическое фортепиано с компьютерным управлением подключено к микрофону, который также улавливает различные повседневно-

ные шумы Ульрихсбергера, которые можно услышать на улице Хауптштрассе. Фортепиано передает эти звуки в реальном времени и воспроизводит их на клавиатуре. «Рядом с витриной магазина стоит управляемое компьютером пианино. По обе стороны стекла витрины внутри и снаружи, расположены микрофоны. Они передают звуки с улицы на компьютер, транслируя их, в реальном времени. Таким образом, фортепиано озвучивает то, что происходит снаружи. Посетители видят друг друга, находясь внутри, и глядя снаружи через витрину. Все эти события фортепиано переводит в различные хроматические звуки. Связь между видимым и слышимым проявляет себя по-разному. Иногда тоны фортепиано оказываются легко различимыми и то, что происходит на улице, также звучит, однако в шумовом контексте. Связь шумов с квази-музыкальными звуками - это загадка, но слушателю интересно оказываться в позиции самонаблюдения и принимать это как особую работу рецепции, которую мы обычно не замечаем и понимаем, как нечто, само собой разумеющееся. Это работа нашего мозга по синхронизации визуального и акустического восприятия.

6-й акт: Генеральная репетиция: ученики начальной школы Ульрихсберга используют предварительно записанные аудиоматериалы в качестве основы для коротких само-представлений. Возможны различные варианты реализации, такие как «телесный оркестр» (интерпретация записей) или «звуковые сценарии» (подготовка и представление текстов).

7-й акт: праздничный концерт для камерного ансамбля, симфонического оркестра и местных групп. Центральный пункт действия оперы - это концерт в Ulrichsberger ESV-Halle, на спортивной площадке *Große Mühl*. Программа состояла из инсталляций и концерта.

Финал - *Das Fest* (Праздник) для полевых записей, симфонического оркестра и местных групп - духового оркестра (в составе 36 участников), фольк-септета, джазового трио, электронный дуэт (*laptop music*), солист-импровизатор на саксофоне. Оркестр, или духовой оркестр сливаются в плотные и шумовые записи, интерпретируя спектральный анализ реального звукового ландшафта.

Cityoper Buenos Aires

Буэнос-Айрес - место, где проходит опера, сайт-специфичное пространство оперного действия. Это пространство частично изображается, частично становится материалом для развития. Однако наиболее важной целью, в конечном счете, является поиск особых перцептивных рычагов для каждого отдельного человека через подключение его индивидуального сенсорного аппарата. Оперы являются составной частью культуры города.

Весь проект, как и предыдущие варианты городских опер, включает в себя как концертные, так и выставочные мероприятия в различных местах

и разнообразных сайт-специфичных пространствах. Форма оперы разделена на действия/акты, каждый из которых представляет особую художественную форму, такую как: концерт, или звуковая инсталляция, или прогулка или что-либо еще. Центральная стратегия заключается в децентрализации традиционной сценической ситуации, с помощью которой достигается автономия участвующих художественных форм — но еще важнее — дифференциация моделей восприятия для каждой отдельной личности. Каждый акт имеет свое место и свое время. Описательные части остаются доступными неделями и месяцами, а концертные части проходят только один раз (с возможными повторениями). Каждый отдельный акт имеет дело с компонентами или параметрами оперы, такими как «оркестр», «пение», «либретто» и т. д., назначая каждому из них ту или иную функциональную роль.

Те же семь действий городской оперы Буэнос Айрес напоминают сценарный план городской оперы Грац. Отличается лишь сам используемый материал — саундскейпы с записью звуков города, а также место действия. Та же самая арочная повторная структура, в которой саундскейпы из первого действия повторяются в финале. Пятый акт — вновь связан с организацией пространства при помощи стульев. Однако специфичным выглядит четвертый акт, совмещающий в себе жанр конференции по экологии и акустике.

Акт 1: «Пение» - архив звуков и шумов Буэнос-Айреса.

Акт 2: «Либретто» - книга, для того, чтобы почитать наедине с самим собой.

Акт 3: «Повторение» - интерактивная пьеса фортепиано с компьютерным управлением. микрофон воспринимает входящий звук снаружи, а фортепиано преобразует его в режиме реального времени.

Акт 4: «Хор» - конференция по акустике и экологии,

конференция о шуме между эстетикой и загрязнением звука

Акт 5: «Диспозиция» - 20 стульев, поставлены в ряд в общественном пространстве, где каждый. Может сесть и послушать музыку.

Акт 6: «Паруса» Промежуток между действиями.

Акт 7: Финал концерт для ансамбля, саундскейпов из городских шумов и видео состоит из 60-ти минутного саундскейпа, представляющего собой запись городских шумов из 1-го акта, а также женского голоса (Кармен Балiero, произносящая текст) видео — это один и тот же повторяющийся кадр — типичный уличный уголок Альмагро.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что у Аблингера особое понимание оперного жанра. «Использование термина «опера» за пределами его исторического смысла - это то, что осуществлялось и ранее («Трехгрошовая опера» Бертольта Брехта, «видео-опера» Роберта Эшли); но даже исторически, опера была когда-то слиянием стилей, искусств и медиа, — утверждает Аблингер. «Под этим углом зрения открывается широкое поле, а также гори-

зонт возможностей и форм восприятия, в которых сосредоточено бесконечное разнообразие терминов, таких как звуковая инсталляция, звуковое искусство, концертная инсталляция, инструментальный театр, визуальная музыка, текстовая музыка музыкальные интервенции в публичном пространстве, интерактивные музыкальные формы, сетевая музыка и другие.

Какими бы разными ни были отдельные проявления, кажется, что они все же имеют нечто общее: это герои этих опер. Если ранее централизация индивида или выход человека за музыкальные границы воспринимался неоднозначно, то сегодня, это почти незаметно. Когда в центре событий чаще всего появляется Сам слушатель чувствует себя в комфортном перцептивном поле, при перемещении в тесном, пригодном для инсталляции, а не для оперы пространстве»¹⁶⁶. В аблингеровском понимании глубоких различий между оперой и музыкальным театром, которые он устанавливает изначально, можно обнаружить четкую аргументацию. Это, несомненно, не неприятие музыкального театра как такового. Его интересует взаимосвязь существующих ресурсов. При этом его внимание направлено на интеграцию всех возможных ресурсов, что, собственно и являет собой современное понимание оперы.

¹⁶⁶ *Ablinger P.* Texts [Peter Ablinger composer's website]. URL:<https://ablinger.mur.at/docs/arte&cultura.pdf> (дата обращения 20.08.2020)

2.5. ОРКЕСТРОВАЯ МУЗЫКА ПЕТЕРА АБЛИНГЕРА

Алтарь (2002-03) «Три минуты для оркестра»

Алтарь – это пространственная композиция, в акустическое решение которой входят три колонки для прослушивания, установленные в публичном городском пространстве. Число «три», в данном случае, для Аблингера обладает неким мистическим смыслом. Он предлагает эпиграф из философско-религиозного трактата Николая Кузанского о трех ступенях познания (Об ученом незнании»), ограничивает источники звука тремя колонками с наушниками, а звучание оркестра – тремя минутами музыки. В эпиграфе говорится о том, что первой ступенью познания для человека являются чувственные ощущения, которые не воспринимают духовных и вечных предметов, Божественного, так как они по своей сути «животны». Второй ступенью после чувств является посредничество разума, которое в отношении к первой ступени происходит благодаря причастности к интеллекту, а третьей и высшей ступенью познания является интеллект. Благодаря ему, человек может приблизиться к пониманию «совпадения противоположностей»¹⁶⁷.

Вся же композиция «Алтарь» состоит из трех пространственно несенных частей: из трех пьес разных жанров, каждая из которых, в свою очередь также разделена на три части, или секции. В дополнение к общему материалу, это официальное соответствие подчеркивает связь между отдельными работами, «целое» которых является результатом эстетической реконструкции реципиента.

Три минуты для оркестра (2002-03)

«Три минуты для оркестра» - это часть общей композиции Алтарь, в которой также используется звуковой материал, который был ранее записан и ретранслируется в режиме прослушивания через три колонки, расположенные в городском пространстве. Пьеса разделена на три части, каждая из которых зеркально симметрично скомпонована вокруг 40-секундного воспроизведения записи в звуковой колонке: использование фортепиано, оркестровое воспроизведение звука, окончание оркестрового воспроизведения и игры на фортепиано. Оркестр воспроизводит акустический анализ записанного звукового ландшафта с разрешением 2,5 секунды (что соответствует частоте дискретизации 0,4 Гц). Фортепиано движется в каждой части, медленно поднимаясь по частотному диапазону. Оркестр и фортепиано используют только семь тонов, на которые октава была разделена поровну, во всех положениях. Оркестр «сопровождает» городские звуки воспроизводимого

¹⁶⁷ Кузанский. Об ученом незнании / пер. В.В. Биbihина // Николай Кузанский. Соч. в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 50.

компакт-диска, а не наоборот, и совмещает противоречащие моменты, таким образом уподобляясь «Божественной свернутости». Аблингера привлекает положение Кузанского о том, что Бог есть свернутое средоточие всего сущего, объединяющее какие угодно противоположности, оно стало первым шагом в построении новой космологической теории Джордано Бруно возникшей спустя столетие.

Поскольку целое является произвольной конструкцией, ошибочное восприятие сводится к тому, чтобы видеть произвольную конструкцию, а «ошибка целостности» является лишь скрытой реальностью, поскольку она воспринимается посредством несовершенства и произвольной конструкции. Аблингер, в качестве альтернативы Николаю Кузанскому цитирует Жоржа Батая о человеческой целостности. «Гибкие, переменные фрагменты: субъективная реальность; идеальное целое и внешняя субъективность — это изменения, которые происходят на уровне своего появления и при этом содержат в себе движущуюся, фрагментированную, нематериальную реальность»¹⁶⁸. По мысли Батая всякое действие делает из человека лишь фрагментарное существо. Целостное существование пребывает за пределами смысла, то есть оно являет собой сознательное присутствие человека в мире, лишенном смысла, и остается быть лишь тем, что он есть. Невозможно превзойти себя, не придав своим действиям хоть какой-то смысл. Предлагая две полярные возможности восприятия реципиенту — с позиции «божественной свернутости» или же фрагментарности, Аблингер создает между этими полюсами альтернативное пространство рецепции.

О различиях в восприятии Аблингер вспоминает историю из прошлого: «Однажды - я полагаю, это было в разгар лета 1986 года - я наткнулся на что-то замечательное, прогуливаясь по полям к востоку от Вены недалеко от венгерской границы и недалеко от места рождения Гайдна. Кукуруза стояла очень высоко, и это было как раз перед сбором урожая. Жаркий летний восточный ветер пронесся по полям, и вдруг я услышал *Rauschen* [шум / звук]. Хотя мне это часто объясняли, я до сих пор не могу сказать, чем отличается пшеница от ржи. Но я слышал разницу. Я полагаю, что это был первый раз, когда я действительно услышал за пределами эстетических обстоятельств (например, концерта). Что-то случилось. До и После были категорически разделены, больше не имели ничего общего друг с другом. По крайней мере тогда мне это казалось. Оглядываясь назад, я узнаю / вспоминаю другие сопоставимые переживания, связанные с резким открытием восприятия, но прогулка по кукурузным полям была, пожалуй, самой важной»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ *Ablinger P.* Program Note, DePaul Orchestra Concert, April 28, 2017 [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/altar.html> (дата обращения 20.08.2020)

¹⁶⁹ *Ablinger P.* Program Note, DePaul Orchestra Concert, April 28, 2017 [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/altar.html> (дата обращения 20.08.2020)

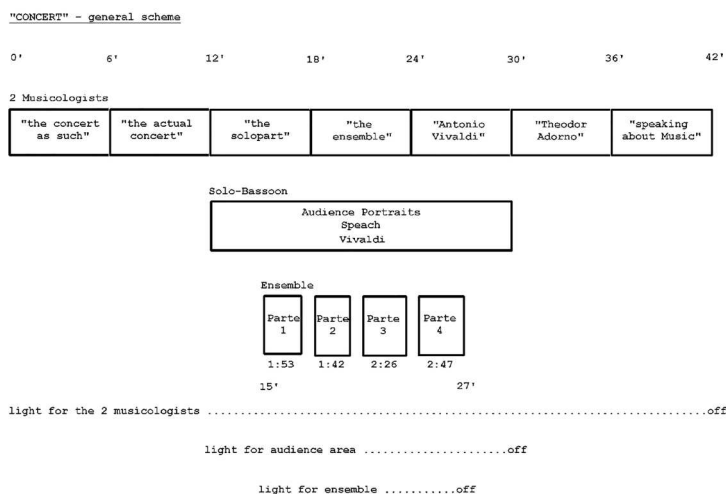
Концерт для фагота, ансамбля и двух музыковедов (2016-2020)

Партитура этого сочинения включает в себя полислойные компоненты: текст выступления Адорно и 12 инструментальных частей - электронную симуляцию голоса Адорно, а также технологию, которую Аблингер определяет, как «Вивальди-Караоке», осуществляя спектральный анализ партитуры концерта для фагота и струнных B-dur, "La Notte", RV 501 и далее, отражая ее в параллельном звучании. Два музыковеда - солиста, как определил их место Аблингер, должны быть настоящими профессиональными музыковедами, или, по крайней мере, студентами-музыковедами. Они должны говорить на протяжении всей пьесы. Общая схема перечисляет семь предполагаемых тем для дискуссии, каждая из которых доминирует на протяжении около 6 минут. Но это не означает, что более поздние темы не могут появляться в более ранних ситуациях или что одни и те же проблемы не могут возникать снова в разных контекстах; например, «Вивальди» или «Адорно» могут быть упомянуты уже намного раньше¹⁷⁰.

Функция двух выступающих музыковедов не является предварительным объяснением / предисловием, а сама по себе сводится к концертно-солирующей. Она скорее может относиться к исторически сложившейся «диалектике» солиста и оркестра; и / или их выступления могут объяснить действия солиста в этой же части. Допустимо говорить об ансамбле; или еще раз об исторической роли оркестра как соучастника и солиста в концерте. Можно говорить об Антонио Вивальди, составляющем один из слоев ансамбля – Концерт для фагота, струнных и басса континуо Вивальди в B-dur, "La Notte", RV 501. Композитор предполагает, что этот — концерт, своего рода Вивальди-Караоке. Другим слоем становится речь Адорно, а точнее – его лекция под названием «Das Altern der Neuen Musik» («Старение новой музыки») состоявшаяся в 1955 году. В этой речи он выражает скепсис по поводу сериализма, сетуя на утрату *Musiksprachlichkeit*, концепции «музыки как языка», которая для него являлась единственным гарантом смысла в период времени от Бетховена до Шёнберга. Оба материала были сначала объединены в одну дорожку и затем использовались в качестве основы для создания ансамблевой партитуры, которая представляет собой частотный анализ Vivaldi + Adorno. Одной из причин объединения этого текста с Вивальди для Аблингера стало то, что Вивальди, как предполагает Аблингер, еще не полностью пришел к понятию «музыки как языка», в то время как послевоенная музыка - это уход от этой идеи. Вместе с записью голоса Адорно в партитуре цитируются его некоторые фразы в режиме «реального времени» - на немецком языке, когда ансамбль сопровождает его транскрипцией его же речи. Для лучшего понимания взаимосвязи между исходными материалами (Адорно и Вивальди) с итоговой партитурой Аблингер подготовил также моделирование

¹⁷⁰ Ablinger P. Texts [Peter Ablinger composer's website]. URL: <https://ablinger.mur.at/docs/arte&cultura.pdf> (дата обращения 20.08.2020)

4-х секций ансамбля; и добавил исходный материал из этих 4-х разделов. Слушатель может сравнить начало раздела с исходным материалом, тем же разделом в ансамблевом моделировании, а также обнаружить существующие между ними, взаимосвязи. В то время, когда играет ансамбль, сложно трудно продолжить обсуждение, так как общая звучность ансамбля - относительно плотная и громкая. В противоположность этому подразумевается эффект отстранения от разборчивости речи, что предполагает точную установку уровней микрофонов таким образом, чтобы у слушателя не было возможности следить за содержанием речи во время ансамблевой секции, в то время как, некоторые из ее звуковых свойств (например, ритм речи), остаются ощутимыми. Самим музыковедам необходимо понимать друг друга во время игры ансамблевых секций: они должны иметь возможность продолжать говорить в любое время без перерыва. Если громкоговорители не могут быть установлены таким образом, то предполагается использование мониторов для двух громкоговорителей. Композитор предполагает, что музыковеды могут удивлять друг друга новыми темами, возникающими в процессе дискуссии, а также возникающими разногласиями. *Concertare* для Аблингера также означает «спор/конфликт». Главным предметом сольной импровизации становится серия «Портреты аудитории». В этой части солистка подходит с инструментом к кому-то из слушательской аудитории и исполняет короткий импровизационный портрет выбранного человека. Идея «Портретов аудитории», безусловно, открыта для более изощренных интерпретаций, таких как нахождение определенного звукового цвета для каждого слушателя. Солисту следовало работать с материалом партитуры Вивальди¹⁷¹.



П.Аблингер Концерт для фагота, ансамбля и двух музыковедов – партитура

¹⁷¹ *Ablinger P.* Texts [Peter Ablinger composer's website]. URL:<https://ablinger.mur.at/docs/arte&cultura.pdf> (дата обращения 20.08.2020)

Партитура – это общая схема, или даже скорее сценарий, который показывает хронометрированные сегменты выступлений двух музыковедов, а также соло-фагота и ансамбля. Музыковеды согласно схеме должны солировать все 42 минуты, а соло-фагот должен быть активен между 12 и 30 минутами, ансамбль, в свою очередь играет между 15 и 27 минутами (с не слишком короткими паузами - минутой или более - между 4 секциями).

Точное время также может быть более свободным. В этом случае минутные индикаторы будут функционировать как такты или как цифры для репетиций. Сценические позиции таковы, что сольный фагот находится не на сцене, а вокруг аудитории. Два музыковеда и ансамбль расположены спереди и/или на сцене. Они сидят за столом с двумя микрофонами, которые расположены слева или справа от ансамбля, или, ансамбль располагается позади двух музыковедов. Два музыковеда и соло-фагот действуют свободно и импровизируют в соответствии с некоторыми заранее заданными характеристиками.

2.6. «РАСШИРЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ» КАК АНАЛИЗ ИЗБЫТОЧНОСТИ

Все пьесы из серии «Расширенные исследования» можно рассматривать как продолжение «исследования избыточности»,— утверждает Аблингер. Большая часть серии, хотя и не вся, берет в качестве отправной точки избыточность максимально простого материала или использует избыточность/ строгость метода /алгоритма в качестве структурных средств, чтобы, наконец, прийти к своей противоположности - плотности и сложности. Тем не менее похоже, что цель всех частей серии – это сфокусировать внимание на напряжении между избыточностью материала и сложностью опыта.

*Дворцовая музыка для инфразвука и ультразвука 8 мест для обретения
слухового опыта в публичном пространстве (2009-2010)*

В своем расширенном исследовании шума в природе и в человеческом мире, равно как и границ смысла, звука и шума, Аблингер решает проблему с двойной романтической или же постмодернистской иронией. Он создает музыку, которую никто не слышит. Только импульсы нашего сознания заставляют ее звучать. На физическом уровне мы ощущаем вибрации, и это гораздо более сильное ощущение волн и движения воздуха, чем наше обычное «слуховое» представление, в котором волны только что прекратились и превратили «звук» в «отзвук». Так, когда мы слышим морские волны, мы слышим не их самих, а частоту, с которой одна волна следует за другой. Где бы мы ни слышали «тоны» и «звуки», наш мозг отделен от единственного, того, что действительно происходит в природе и вне нас. Мир звуков, их систематизация и упорядоченность, которую мы и называем «музыкой», одновременно с этим уникальным достижением эволюции и культуры заставляет нас заплатить высокую цену: мы на самом деле больше не замечаем того, что происходит вне нас. Мы слышим только себя. Все, что мы ощущаем - работа нашего мозга. Это предел, из которого нас пытается вывести в запредельное пространство Аблингер. Неслышная музыкальная пьеса для несуществующего дворца – это «музыка отсутствия». Музыкальное произведение для нечеловеческого восприятия, музыка, которая полностью игнорирует шаблоны: для собак, летучих мышей, слонов, китов и новорожденных. 8 различных звуковых позиций, которые расположены в соответствии с восемью этапами жизни, в порядке: примерно 10, 20, 30 ... и до возраста примерно 80 лет. Звуки состоят из канона восходящих шкал, располагающихся на слуховом пороге и над ним, то есть образуют ультразвуковое поле, а в другой шкале - спускаются в инфразвуковое поле, погружаясь в глубины звука, где тон растворяется в отдельных звуковых волнах. Мы не можем слышать последние, мы можем только чувствовать их: даже эта часть музыки остается для нас неразборчивой, пока мы не

сядем на скамью над одним из положений громкоговорителей. Органы чувств для услышанной музыки больше не будут нашими ушами. Напротив, более высокий слуховой порог значительно варьируется в зависимости от возраста. Хотя даже самые молодые не смогут слышать все, лишь отдельные места, где исчезает восходящая шкала, там располагается их собственный личный слуховой порог - где все прекращается¹⁷².

Гипотеза лунного света для 16 флейт, 20'48 (2012)

Аблингер пишет в предисловии к пьесе: «Можно ли создать алгоритм, способный понимать и воспроизводить ритмическую сложность, создаваемую отражениями лунного света на поверхности моря? Я совершенно уверен, что все «Гипотезы о лунном свете» потерпели неудачу в моем первоначальном вопросе. В конце концов это стало чем-то другим: результатом этой работы явился микро-ритмичный / микротональный пропорциональный канон, созданный из одной единственной, восходящей, регулярной, 25-центовой шкалы в диапазоне флейты»¹⁷³.

Hypothesen über das Mondlicht
für 16 Flöten

Flöte 1 ♩ = 60 (60,0)	Flöte 9 ♩ = 88 (88,076924)
Flöte 2 ♩ = 63 (63,076923)	Flöte 10 ♩ = 92 (91,923086)
Flöte 3 ♩ = 66 (65,961545)	Flöte 11 ♩ = 96 (95,961538)
Flöte 4 ♩ = 69 (69,038467)	Flöte 12 ♩ = 100 (100,0)
Flöte 5 ♩ = 72 (71,923085)	Flöte 13 ♩ = 104 (104,03847)
Flöte 6 ♩ = 76 (75,96154)	Flöte 14 ♩ = 108 (108,07693)
Flöte 7 ♩ = 80 (80,0)	Flöte 15 ♩ = 112 (111,92309)
Flöte 8 ♩ = 84 (84,038462)	Flöte 16 ♩ = 116 (115,96154)

Fl 1 1. / 2. / 4. / 5.
Fl 2-8 1. / 2. / 3. / 4. / 6. / 7.
Fl 9-14 1. / 2. / 3. / 4. / 5. / 7. / 8. / 9.
Fl 15-16 1. / 2. / 3. / 4. / 5. / 6. / 8. / 9. / 10. / 11.

Fl 15 **END 5.** Fl 2 **END 3.**

1 0c +25c -50c -25c 0c +25c -50c -25c

Fl 1 3. Fl 9 **END 4.** Fl 8 5. Fl 14 6.

2 0c +25c -50c -25c 0c +25c -50c -25c

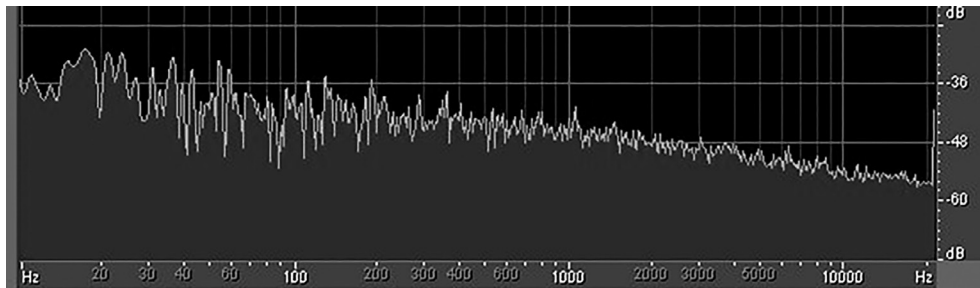
Аблингер «Гипотеза лунного света» для 16 флейт - партитура

¹⁷² Ablinger P. Texts [Peter Ablinger composer's website]. URL: [https:// ablinger.mur.at/txt_palastmusik.html](https://ablinger.mur.at/txt_palastmusik.html) (дата обращения 20.08.2020)

¹⁷³ Ablinger P. Texts [Peter Ablinger composer's website]. (дата обращения 20.08.2020)
URL: https://ablinger.mur.at/txt_augst_hypothesen.html (дата обращения 20.08.2020)

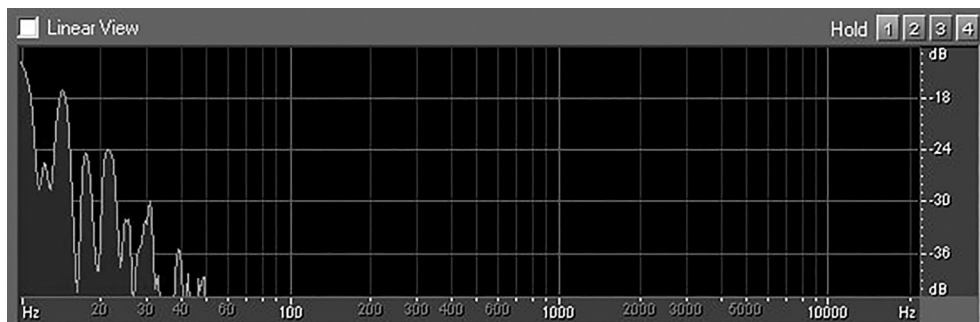
Исследование так называемого «Черного звука» Аблингер применяет также в ряде пьес из цикла «Расширенные исследования». Выше уже была подробно описана концепция «белого шума», составившего основу экспериментального цикла Weis/Weislsh. Под «черным» звуком Аблингер подразумевает звучание за пределами слуха — инфразвук¹⁷⁴. Для сравнения композитор предлагает различные образцы спектрограмм:

Это спектрограмма белого шума. Слева глубокие звуки, справа высокие, всеодинаково громкие.



Аблингер. Спектрограмма белого шума

На втором рисунке изображен розовый шум, который скорее соответствует спектру звучания музыкальных инструментов в распределении громкости. В верхнем диапазоне наблюдается падение. Звук сбалансирован для наших ушей.



Аблингер. Спектрограмма розового шума

Исходя из этого, ему стало интересно, что может означать «черный шум»: спектрограмма показывает только звуки в инфракрасном диапазоне, это звуки, которые мы больше не можем слышать, но все еще можем чувствовать физически - как землетрясение!

¹⁷⁴ Ablinger P. Texts [Peter Ablinger composer's website]. URL: <https://https://ablinger.mur.at/zettel-infra-ultra.html>

Ранний образец пьесы исследования черного шума — *Passion* (1983) для органа, тенор-саксофона и магнитофонной ленты. Разделы пьесы исследуют пространство и орган церкви Святого Томаса в Кройцберге в Берлине. Этот орган имеет как 1-футовый, так и 32-футовый регистры, причем первый способен создавать звуки выше пределов человеческого слуха (звуки, которые будут создавать различные степени давления в наших ушах), а второй способен проецировать вибрационные узоры на стекло окна церкви с причинными тонами слишком низкими, чтобы можно было их услышать. В пьесе *Der regen, das glas, das lachen* (1994) для 25 инструменталистов один из слоев произведения — самый нижний, относится к пределам слышимости. Клавиатура создает синусоидальные и медленные фазовые помехи на частотах около 11000 и 22 Гц.

22 $\text{J} = 48$ [Sinustöne $\frac{2}{2} \frac{2}{2} \frac{2}{2}$ 11. 111, 2732 Hz, 11. 111, 1732 Hz $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$, 0 Hz]

ppp (fast unbemerkt bleibend)

[Sinustöne $\frac{2}{2} \frac{2}{2} \frac{2}{2}$ 21. 9 Hz, 21, 776 Hz, 21, 7 Hz]

ppp (fast unbemerkt bleibend)

[3 Rauschflächen, fast weiss beginnend, weiss werdend (mit jedem Ton)]

p sempre pooco decrescendo (von jedem Ton aus)

Аблингер *Der regen, das glas, das lachen* (1994) партитура

Расширенные исследования композитора, которые имеют как теоретическую ценность, расширяют границы возможного в музыке до беспредельности. Они требуют от слушателя понимания и желания двигаться в трансгрессивном пространстве.

Искусство Аблингера, находящееся на границе саунд-арта, это постоянная исследовательская работа, испытывающая границы слушательского восприятия, это экологические эксперименты, которые заставляют слушателя по-новому ощущать звуки окружающего мира, чувствовать бесконечную красоту живого мира и представлять себя его частью.



ГЛАВА 3. БЕАТ ФУРРЕР (1954)

Австрийский композитор Беат Фуррер первоначально приобрел известность благодаря своей исполнительской, менеджерской и дирижерской деятельности. При этом Фуррер считает себя в первую очередь дирижером-композитором, а никак не иначе, и в этом он оказывается весьма схожим с Булезом. Два взаимосвязанных типа деятельности в биографии Фуррера становятся катализаторами композиторского творчества и одновременно создают различные препятствия, связанные с проблемой жесткой нехватки времени для композиторского творчества.

В 1989 году он стал основателем известнейшего ансамбля «Klangforum Wien», руководителем которого является и по сей день. В Вену композитор переехал в 1975 году, чтобы продолжить обучение в консерватории. Композитор родился в швейцарском городе Штаффхаузен в 1954 году. Фуррер поступил в Венскую школу музыки как пианист, а затем как дирижер, учился у Отмара Сайтнера. Выбор Вены, по словам самого Фуррера был скорее случайным, так как она находится вне непосредственной близости к родным городам композитора — Штаффхаузену и Цюриху.

Не обладая стремлением учиться у какого-либо конкретного композитора, попадание в класс Хаубенштока-Рамати было для него, скорее, редкой случайной удачей. Как утверждает Фуррер, у его учителя была репутация «тайной личности» и даже в Вене на тот момент очень мало играли его музыку, он работал едва ли десять лет в университете, и то, что в конечном итоге композитор остался учиться у него, тоже было несколько маргинальным решением.

Фурреру, чьи интересы в той или иной степени инспирированы изобразительным искусством, была близка идея графической музыки, а также принципы «открытой формы», в которой в то же время и материал и форма являются продолжением производной матрицы и «открытая форма», тем не менее, не остается абстрактной идеей у Хаубенштока-Рамати. «Он был для меня идеальным учителем, потому что он никогда не пытался представить меня в роли «замороженного эстета», он никогда не навязывал мне какого-либо направления, а просто умел слушать. Мы столько же говорили о литературе и изобразительном искусстве, как и, собственно о музыке. Его сила была в не догматичном взгляде на вещи, а в возможности видеть изменения в перспективе, которые являются важной частью профессии композитора. Он пренебрегал, например, вещами, которыми я очень гордился, в то время как что-то иное, что мне казалось более ценным, он не приветствовал. Он открыл для меня новое видение музыки: так, например, я услышал некоторые работы Ноно, от которых был в полном восторге. Я очень осторожно спросил, что по этому поводу думает мой учитель, чтобы найти взаимопонимание. Я был даже какое-то время его единственным учеником, и он так много времени уделял мне, что мы могли заниматься целые дни напролет. Он спрашивал меня: «Ты проигрываешь свои композиторские идеи на фортепиано, ведь верно? Оставь это, пальцы мешают тебе писать»¹⁷⁵. В 1970-х годах одним из основополагающих типов мышления в Европе все же еще был серийный принцип. Аналитическая составляющая в музыкальной композиции имела особую силу. Фуррер утверждает, что «в то время, анализируя сочинения Булеза и слушая музыку Мортон Фелдмана, он еще не знал, как его понять и как классифицировать его эстетику». «Мне удалось понять его музыку только через «физический» контакт с ней, когда я должен был сыграть это и тогда я наконец понял, что речь идет о прекрасной музыке — вот так мне удалось избавиться от негибкости моей мысли».

Создание ансамбля в 1985 году для Фуррера было скорее необходимостью, так как, музыку Ксенакиса, Фелдмана, Лахенмана и Шелси, по его собственным словам, в 1980-х годах мало кто играл в Австрии. «Мы играли в Сецессии и в начале все еще было очень хрупким, и мы испытывали опасения, что объявленная программа не состоится из-за отсутствия необходимого количества репетиций для качественного исполнения подобной музыки»¹⁷⁶. «... мы не изобрели фортепиано, говорит Фуррер в своем интервью, и не создали виолончель, но мы — композиторы, мы работаем с большим количеством данных, которые затем пытаемся переработать и представить

¹⁷⁵ Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Hortheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude s.21-31

¹⁷⁶ Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Hortheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude CD-Booklet Kairos 2006 s.21-31

взгляд на них, с разных сторон, которые открываются каждому из нас индивидуально. И я бы немного критически отнесся к той идее, что звук является своего рода "логотипом" композитора, имиджевой составляющей его личного бренда. Я верю в то, что собственно новизна не имеет непосредственного отношения к подобному звуковому материалу, и что это не может быть просто вопросом поиска еще пяти или шести различных мультифоников. Этот процесс все равно начинается с самопознания. Вопрос в том, скорее, чтобы поместить музыкальный объект в определенную музыкальную перспективу, чтобы заново открыть звук фортепиано, очистить его от всех прежде существовавших условий бытования, оставаясь в курсе того факта, что любой звук содержит в себе целую историю. И я также не верю, что в этой области новые медиа, например, электроника, могут способствовать рождению новой музыкальной мысли. Они конечно, требуют нового подхода, но новации автоматически не появляются»¹⁷⁷. Очевидно, что в его высказываниях мы можем обнаружить много общего с идеями Лахенмана, его представлениями о необходимости создания нового контекста звука. По словам австрийского композитора, творчество последнего произвело на него неизгладимое впечатление и вдохновило его. Создание собственного «звукового словаря» из арсенала в достаточной степени ограниченных инструментальных жестов, о котором он также говорит и в связи с авторским почерком Шаррино – это базовая концепция современного композитора. И здесь именно Фелдман дает важный импульс музыкальной мысли, формализованной совершенно иным образом. Это не редукционизм: он стремится достичь разнообразия в деталях. Музыкальная идея — это всегда жест, это то, что не делает звук воспринимаемым для нас, но это то, что создает эффект его физического присутствия, что позволяет нам его понять, в то время как поспешный звук вызывает в нас лишь чувство угнетения.

Это было открытием для композитора, когда он начал работать в своем квартете для ударных с различными моделями инструментальных и пространственных жестов, которые представляют движение. Речь идет о дистилляции жеста и его проецировании в абстрактное пространство, понимаемое в реальном и виртуальном качестве. «Силами композиторского ремесла возможно смоделировать такой статичный, замедляющийся, падающий звуковой объект, или напротив – создать насыщенный звук или же представить переход от звука к шуму, который дает серию ритмичных импульсов»¹⁷⁸. Так, например, в композиции *Gaspra* композитор прибегает идее рассчитанных импульсов и их деформации, с последующим возникновением разного рода помех и деформа-

¹⁷⁷ Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Horthheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude CD-Booklet Kairos 2006 s.21-31

¹⁷⁸ Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Horthheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude CD-Booklet Kairos 2006 s.21-31

ций. Такую модель можно затем перенести и на другой инструмент, можно отфильтровать это звучание, наложить его на другие звуковые импульсы.

Центральными элементами в музыке Фуррера являются музыкальный и литературный языки – сосуществующие и взаимопроникающие, голос – разговорный и вокальный, внутреннее (звуковое) пространство и внешнее. Фуррер также занимается аналитическими исследованиями звука.

Творчество композитора, обладающего ярким индивидуальным почерком, узнаваемо, и, вместе с тем, для каждой новой работы он находит абсолютно уникальные художественные средства. Они питаются как визуальными, так и литературными и языковыми ассоциациями. С ранней юности Фуррер проявлял влечение к изобразительному искусству: в определенный момент молодому человеку даже пришлось выбирать между профессиональными занятиями музыкой и живописью. Линии пересечения между этими двумя формами искусства в творчестве композиторов легко узнаваемы: так, например, они проявляют себя в графической форме музыкальной нотации, которая всегда является решающей частью композиционной концепции Фуррера. Звуковые объекты в его музыке преобразуются в соответствии с процессами, происходящими в изобразительном искусстве. Они подвержены различным пространственным инвариантам и искажениям, а фактор пространства приобретает тематическое значение. Он использует особую технику слоев, интегрирует ее в качестве неотъемлемой части композиционного процесса.

В первые годы своей жизни в Вене Фуррер выступал с несколькими джазовыми группами. Несмотря на то, что в его музыке почти нет прямых отражений этой стилистической тенденции, однако, весьма ощутимыми оказываются скрытые связи с искусством свободной импровизации и free -джазовыми формами. Это проступает в мобильных открытых формах оперы «Фама», и разного рода переменных партитурах.

3.1. ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ЖЕСТ И ПОЛИЯЗЫЧИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ФУРРЕРА

Фуррер говорит на нескольких языках, его интерес к литературе и к различным формам языка также является решающим в его творчестве, и степень этого интереса обнаруживается непосредственно в его сочинениях. Кроме того, устный текст и *Sprechgesang* в его вокальных и сценических произведениях занимают решающее место. Один из существенных аспектов текста заключается в закреплении лингвистического материала через жест. Голос играет главную роль в музыкальном театре Фуррера, но совершенно иначе. Встреча Фуррера с музыкальным языком Шаррино, побудила его вернуться к первоначальному источнику говорящего голоса, начать сочинять вокальные партии, используя присущие языку атрибуты, и исследовать пространство между пением и языком речи. Он говорит: «Мой опыт работы с операми Шаррино мне очень во многом помог: в его музыке тесная связь с языком, создание вокальной части через сам язык, а не через применение какой-либо абстрактной гармонии, ритмики или системы любого рода. Для меня это была очень важная работа, потому что она побудила меня вернуться к разговорной речи. Я использовал разговорный язык раньше, в *Die Blinden* по-другому. Сейчас я ищу, прежде всего, переходные точки между речью и пением»¹⁷⁹. В опере «Нарцисс» (1994) фрагментация языка составляла ядро драматического формирования инструментальной части произведения. Этот метод становится эффективным благодаря отрыву, непрерывному развитию и соответствующему перекрытию между музыкальными частицами, процессу, прямо аналогичному фрагментации языка. Но, что более важно, говорящий голос является чрезвычайно эффективным средством выражения, как, например, в монологах Эльзы в опере «Фама». «Тот факт, что в опере, — говорит Фуррер, можно петь тексты, которые возможно было бы просто прочесть, мне явно недостаточен. Меня интересует процесс перехода от речи к пению»¹⁸⁰. Голос становится средством выражения, удаленным от искусственности человеческого голоса в опере. Пение, по словам Фуррера, должно обладать тем воплощенным качеством, которое делает даже повседневную речь привлекательной: способностью передавать обилие информации через звук голоса. Это, по его мнению, должно быть в центре внимания. Таким образом, он начинает с говорящего голоса, а затем представляет различные типы развития посредством ритмических аллюзий или звуковых фильтров, постепенно наслаивающихся на звук голоса. Следовательно, пение уступает место богатому спектру градаций между самим собой и человеческой речью. Тот факт, что метафора

¹⁷⁹ *Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Horthheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude CD-Booklet Kairos 2006 s.21-31*

¹⁸⁰ *Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Horthheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude CD-Booklet Kairos 2006 s.21-31*

человеческого одиночества тематически находится в центре сюжетов его произведений для музыкального театра, находит свою аналогию в способе использования и собственно музыкального материала. Материал экспонируется и развивается не столько в блочных структурах, сколько в микроструктурах. Гигантская ритмическая энергия продвигает работу вперед с тесно выровненными высотами и большой экономией в отношении динамического развития материала, создавая тем самым парадокс структурного метода. В своей программе к опере «Нарцисс» Фуррер использует термин «процессуально-фигуративная форма» (prozessuale (n) Figur), то есть форма, которая включает в себя собственный метод, помогающий в развитии музыки¹⁸¹.

В квартете для ударных и в композиции Nuun Фуррер руководствуется идеей многослойности инструментальных жестов, он стремится по, его же собственным словам, к внезапно исчезающим движениям. При этом пространственные траектории этих движений выглядят зримыми и визуально выразительными.

В музыке Фуррера несколько различных уровней развития действуют в одновременности. Так, существует уровень пространства, уровень материала, уровень языка (в вокальных и сценических произведениях) и уровень пространственно-инструментального жеста. Его процессы преобразования звуковых фигур и ритмических ячеек математически формализованы и их процесс становления и последующего развития основывается на почти минималистской аугментации и аддиции. При этом формообразование позволяет говорить о феномене «блочной» формы, когда в соответствии с этим принципом организуются временная и гармоническая сетки.

«Для каждого произведения – говорит Фуррер, я хочу заново создавать материал и выстраивать взаимообусловленные интервальные и звуковые связи. Композиция вряд ли интересовала бы меня, если бы у меня сложилось впечатление, что я многократно воспроизвожу нечто, всем давно уже известное, если бы я не делал с каждым новым сочинением еще один шаг в область неизведанного. Конечно, некоторые работы узнаваемы и связаны между собой тем, что в них заложена одна и та же идея, но всегда эта идея появляется в совершенно новом свете»¹⁸².

Серия сочинений, которая начинается с пьесы *In der Stille of Hauses wohnt ein Ton* (В тишине дома живет звук) (1987) и *Risonanze* (Резонанс) (1988), далее продолжается в сочинениях *Lost Earth* (Потерянная земля) (1990) и *Face of Heat* (Лицо сердца) (1991) и вплоть до оперы до *Narcissus* (Нарцисс) (1994), основывается на идее последовательной дифференциации звуков и их иска-

¹⁸¹ Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Horthheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude CD-Booklet Kairos 2006 s.21-3

¹⁸² Ender D. *Orpheus' Kraft und die Wiederholung. Beat Furrer im Gespräch mit Daniel Ender über Sprache und Musik in Begehren*, CD-Booklet zu Begehren, Kairos, S. 5–7, hier S. 5.

жения в пространстве. В другой серии композиций он экспериментирует с ритмами и метрическими уровнями, а также с образом молчания и беззвучия: *Voicelessness. The snow has no voice* (У снега нет голоса) для фортепиано (1986), *Still* (Тишина) для ансамбля солистов (1997). Развивающийся образ бескрайнего снежного молчания в произведении находит затем свое продолжение в опере *Violetter Schnee* («Пурпурный снег») (2017), созданной на основе литературного произведения Владимира Сорокина.

В опере, созданной по одноименному произведению Мориса Метерлинка *Die Blinden* (Слепые) (1989), уровни ритмической и гармонической сетки, организованные в виде блоков, сначала выглядят герметичными. Дифференцированные и культивированные звуковые объекты распространяются как на инструментальную, так и на вокальную партии. Все эти элементы затем собираются и сопоставляются друг с другом, как некая «модель для сборки». Различные музыкальные элементы оказываются связаны с компонентами либретто, организованного композитором как монтаж текстов, богатых внутренними связями, объединяющих тексты Платона, Гёльдерлина и Рембо; таким образом, звуковой многоуровневый лабиринт соответствует разветвленности литературных ссылок и ассоциаций.

Завуалированный и утонченно ретушированный диалог с музыкой прошлого у Фуррера осуществляется в *Madrigal for Orchestra* (1992) и *Lied for Violin u Piano* (1993). Эти две пьесы вызывают едва слышимые ассоциации с Монтеверди и Шубертом.

Динамика непрерывно движущихся линий, которые до девяностых годов давали о себе знать лишь в кульминационных точках в творчестве Фуррера, появляется в качестве звукового эксперимента с *perpetuum mobile* в ансамблевой пьесе *Aer trio* (1991).

В композиции *Nuun* (1996) Фуррер достигает нового измерения плотности звука, которое в дальнейшем стало определяющим фактором в его музыкальном языке. Это сочинение для двух фортепиано и 26 музыкантов продолжает развитие феномена, уже существовавшего в его творчестве ранее. Два основополагающих аспекта — движения и организации высот, взаимопроникают и неразрывно связаны друг с другом. Плотная начальная текстурность материала характеризуется процессами движения, которые накладываются друг на друга. Центральный звук постоянно присутствующий в начале, затем претерпевает почти незаметное перемещение по хроматической шкале. Этот принцип управляет многими событиями в звуковом пространстве. Аналогичные процессы происходят и в композициях, таких как *Presto* (1997) и *Still* (1998) и *Aria* для сопрано и малого ансамбля (1999).

Поиск пограничных форм между разговорной речью и пением, между вокальными звуками и взаимопроникновением их с инструментальными также становится одной из ключевых идей творчества Фуррера, воплощенной в его оперном творчестве. Его привлекают колебания аффектированной челове-

ческой речи: от крика до шепота, драматические эффекты, пульсации вдоха. Он работает над созданием мелодии через вибрацию гласных звуков, которые переходят в инструментальную партию, сначала окружающей слушателя гармонической аурой, похожей на резонансное пространство.

В концепции Фуррера важнейшим из средств художественной выразительности становится пространственный жест. Термин «пространственный жест» был предложен автором концепции спектроморфологии Денисом Смолли, который, в свою очередь, сравнил пространственные жесты, созданные инженером-диффузором, с физическими жестами традиционных инструментальных исполнителей¹⁸³. Теория спектроморфологии описывает феномен пространственности, предлагая жестовый подход, который может быть использован как принцип структурирования в электроакустической и особенно акустической музыке. Этот принцип структурирования использует и Фуррер. Пространственный жест как единица звуковой ткани характеризуется мощным, направленным в соответствии с определенной траекторией пространства движением. Это движение становится в некоторых случаях смысловой метафорой: так, например, в его опере «Фама» идея падения главной героини (предпочитающей невозможную для нее унижительную ситуацию ухода в мир иной) соотносится с нисходящей траекторией. Всевозможные опускающиеся по хроматической траектории и микрохроматическим ходам пассажи, обрушивающиеся из верхнего регистра к нижним звукам, словно пытающиеся друг друга перегнуть в непобедимой силе закона всемирного тяготения – это и есть суть пространственных жестов Фуррера. Одним из поразительных эффектов его музыки становится то, что мнимая сложность, на которую наталкивается наше слуховое восприятие, загромаждаемое множеством канонических линий. Фактура, в его партитуре, оказывается вполне рационально организованной. Это акустическое пространство кажется неконтролируемым, но в действительности оно более чем детерминировано композитором. О сущности своего живого, переменного, будто духами управляемого «акустического театра» Фуррер говорит следующее: «Вначале была мысль, что любой звук имеет определенное пространство, и что звук движется в пространстве, меняясь при этом...»¹⁸⁴

Звуковой материал, применяемый Фуррером, можно обозначить термином петля (loop) – это звуковой жест, который становится осью вращения аналогичных элементов. Наглядно это просматривается в примере фрагмента начала V эпизода Фамы – в партии двух кларнетов. В повторяющихся звуках как в пределах одного и того же такта, так и на протяжении нескольких тактов, композитор использует идею фазового сдвига, вызывающую аналогии с техникой Стива Райха и американского минимализма.

¹⁸³ Smalley D. Space-Form and the Acousmatic Image // Organised Sound, Cambridge University Press, 2007. – Vol. 12(1). – pp. 35-58.

¹⁸⁴ Furrer B. Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Horthheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude CD-Booklet Kairos 2006 s.21-31

Глава 3. Беат Фуррер (1954)

Clarinet in B $\flat$ 1

Clarinet in B $\flat$ 2

Фуррер начало V эпизода из оперы «Фама» — партия кларнетов

В другом слое, мы можем увидеть повторяющийся фрагмент, который затем переходит в партию скрипки.

Accordion

Фуррер начало V эпизода из оперы Фама фрагмент партии аккордеона, который затем переходит в партию скрипки

Clarinet in B $\flat$ 1

Clarinet in B $\flat$ 2

Accordion

Klavier

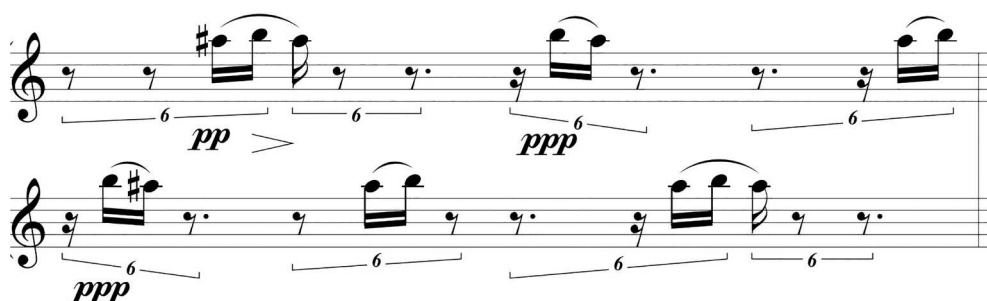
Violin 1,2

Viola 1,2

Cello 1,2

Фуррер начало V эпизода из оперы «Фама» фрагмент партитуры

Можно провести параллели между loop-методом и вполне традиционной имитационно-канонической техникой, однако, воздействие специфики мышления цифровой эпохи здесь будет более очевидным, если мы назовем применяемый им модульный принцип, техникой петель. Петля становится своего рода зерном, попадающим под феноменологический микроскоп, а также способом видения скрытой стороны объекта. Повторяя как отдельные элементы, так и контрапунктические линии и слои, Фуррер всякий раз создает иллюзию развития внутри повторяющегося фрагмента. Композитора привлекает идея разрыва между случайностью и предопределенностью в произведении искусства: «Мне всегда интересно узнать, что удерживает человечество в таком случайном движении. Отгораживая себя от природы, оно движется как будто бы в состоянии слепой ярости. Я хочу попытаться понять великое изменение, которое должно произойти и неизбежно случится, даже если мы этого не заметим»¹⁸⁵. Траектории звуковых жестов композитора основываются на смене нисходящих и восходящих типов движения:



Фуррер. Начало V эпизода из оперы «Фама» – фрагмент партитуры.
Восходящие и нисходящие пространственные жесты

Эта рационально организованная случайность и составляет сущность звуковых петель — то есть пространственных жестов, обладающих искривленной смещенной траекторией.

Не менее важной для творчества Фуррера становится идея отражения и раздваивающегося изображения, которая проявила себя, в частности, и в построении блоков из звуковых петель в приведенных выше примерах — то есть технике фазового смещения. Фуррера привлекает «феномен удвоения и теневого искажения звука - процесс, связанный с пересечением голосов друг с другом». В *linea dell'orizzonte*, его сочинении для ансамбля *Ascolta* (Донауэшинген 21.10.2012), этот принцип трансформации применяется к разнородной группе

¹⁸⁵The Three Titans of Austria a preview concert of the Moving Sounds Festival [Электронный ресурс] URL:https://jeffclef.files.wordpress.com/2012/05/nguyen_argento.pdf

инструментов фортепиано, скрипки, виолончели, кларнета, трубы, тромбона, ударных электрогитары, он реализован в богатом, разнообразном материале. Из переплетения голосов возникает следование искаженных звуковых теней.

3.2. ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕАТА ФУРРЕРА

Произведения для музыкального театра – важнейший творческий вектор Фуррера. Именно в тесной связи со словом, с возможностями пространственной драматургии связаны творческие поиски композитора. Он никогда не довольствуется каким-либо одним текстом. Его оперы, как, впрочем, и иные вокальные произведения, это плод детальной текстовой проработки, поисков внутренней связи слова, звука и пространственного жеста, взаимодействия драматических событий (если они вообще присутствуют в тексте) со сложными психо-эмоциональными модуляциями того или иного персонажа. Первой среди образцов оперного жанра у Фуррера была камерная опера *Die Blinden* (Слепые) (1989) в одном действии, основывающаяся на текстах Мориса Метерлинка, Гёльдерлина, Рембо и Платона, поставленная в 1989 году. Далее были созданы оперы *Narcissus* (Нарцисс) (1994), основывающаяся на «Метаморфозах» Овидия; *Begehren* (Желание) (2001) на тексты Чезаре Павезе, Гюнтера Айха, Овидия и Вергилия; *Wüstenbuch* (Книга пустыни) (2003) на тексты Хендела Клауса, Ингеборг Бахман, Антонио Мачадо и Лукреция, *Invocation*, на либретто Ильмы Ракузы по произведениям Маргерит Дюрас, Овидия, Павезе, Айха (2003); акустический театр «Фама» на тексты Овидия и Шницлера (2005); *La Bianca Notte* (Белая ночь) – опера в семнадцати сценах на тексты Дино Кампана, Сибиллы Алерамо, Леонардо Да Винчи Томазо Маринетти и Карло Парини (2015); и последнее произведение в этом жанре – опера *Violetter Schnee* (Пурпурный снег) (2017) на одно из оперных либретто Владимира Сорокина. Из представленного списка опер и многообразных литературных источников очевидно, что одна из главных проблем, это проблема выбора текста либретто. Он сам выбирает текстовые материалы, определяя способ, по которому они будут взаимодействовать. Тексты предельно разнообразны как с точки зрения географической и языковой принадлежности их авторов, так и эпохальной. В этом контексте композитор находит новые пересекающиеся пути. Кроме того, либретто, которое сочетает в себе множество различных текстов и не происходит из одного единственного источника, способно осветить предмет с разных точек зрения и различных исторических позиций и создать широкие пространственно-временные перспективы, и именно эти факторы привлекают Фуррера. Полиязычие, полиисторизм, вневременность и мифологизм – принципы, которые композитор внедряет в свой подход к музыке с текстом и применяет последовательно, начиная с *Die Blinden* (1989).

В опере *Narcissus* (Нарцисс) (1994), которая также имеет инструментальную версию (*Narcissus-Fragment, for 26 musicians and two voices* (1993)) и существует в варианте сюиты из оперы *Narcissus-Suite* (1996), «фрагментация» языка составляет основу формирования инструментальной части композиции. Фуррер, говоря об опере *Narcissus* (Нарцисс) использует термин «про-

цессуальная форма» (prozessuale (n) Figur), то есть форма, которая включает в себя собственный метод, помогающий в развитии музыки». В *Narcissus* основным звуковым типом становится длящийся звук. Эти звуки заполняют собой все пространство, устраняя привычное чувство времени. Фуррер стремится к фелдмановскому эффекту «замороженного времени».

Этот метод оказывается весьма эффективным благодаря взаимобмену между различными сферами, обнаружению совпадений и аналогичной проработке в области фрагментации музыкального и вербального языков. Но то, что еще более важным, является то, что говорящий голос служит чрезвычайно эффективным средством выражения нервного психопатического монолога, как, например, в беспокойных монологах Анны в *Invocation* и Эльзы в «Фаме».

В интервью с Патриком Мюллером, обсуждая предстоящую премьеру оперы *Invocation*, Фуррер комментирует прием использования различных языков: «Каждый язык имеет свою собственную звуковую палитру — не только с точки зрения разговорного языка, который был бы тривиальным, но и песенного. На итальянском я бы никогда не написал оперу, впрочем, так же дело обстоит и с испанским. Я не использовал тексты Хуана де ла Круса для партии сопрано, потому что этот язык требует определенного композиционного подхода. В *Invocation* отдельные сегменты на немецком языке используются исключительно для разговорных частей, в то время как хор поет на итальянском, древнегреческом и латыни. Я бы никогда не применил последний для прямой речи, так как он характеризуется довольно грубым акцентом и обилием гласных»¹⁸⁶. В таких операх, как *Narcissus* и *Begehren*, произнесенные слова разбиты на буквы, слоги и обрывочные, незаконченные фразы, которые благодаря применению чрезвычайно точной ритмической обработки становятся частью звучания ансамбля. Для того, чтобы было возможно различить где речь, а где звучание инструментов, требуется очень внимательно вслушиваться. Голоса рассказчиков наслаиваются, они отвечают эхоподобным образом или дополняют реплики друг друга быстрыми ответами в духе *quasi hoquetus*. Все вышеперечисленное отражено также и в инструментальном ансамбле. Эти приемы затрудняют понимание текста. В данном случае оно не имеет смысла, так как сама «драма» переносится в иную плоскость, выходящую далеко за пределы диалога.

В своих первых трех операх Фуррер широко использует мифологический материал, что становится весьма характерным для композитора приемом в области составления либретто его опер (текст Эдипа в *Die Blinden*, Нарцисса в *Narcissus*, Орфея и Эвридики в *Begehren*). Миф предлагает основную сюжетную линию, в то время как сопоставление текстов от разных авторов и

¹⁸⁶Müller, P. «Mögliche Orte einer Handlung. Gespräch mit Beat Furrer zu seiner neuen Oper «Invocation» Dissonance/Dissonanz 2003№ 81, Lausanne, s. 16-19 [Электронный ресурс] URL:<http://www.dissonanz.ch/CH-Komponisten/Furrer.html> (дата обращения 20.02.2020)

исторических эпох становится целью открытия скрытых смыслов основного сюжета. Различные текстовые слои, по словам композитора, должны иметь возможность резонировать друг с другом, образуя слои, между которыми текст совершает постоянные перемещения.

Представляя в качестве основной проблемы нашего времени разобщенности и одиночество человека в мире, неспособность к диалогу, Фуррер ставит ее в центр всех своих музыкально-драматических произведений, находя для ее воплощения новые пути. «Повествовательные» формы и стратегии оказываются в данном случае на заднем плане.

В операх Фуррера ничего не происходит, сюжет оказывается зашифрованным и оттесненным драматическими переживаниями того или иного персонажа. Прямой диалог между действующими лицами отсутствует, а композитор направляет драму в области внутренних переживаний героев. Фуррер не описывает то, что уже было адекватным образом рассказано в оригинальном мифе. Наоборот, когда он использует миф как отправную точку рефлексии, он ищет его «экзистенциальное ядро», проблематическую точку, используя художественные средства современного музыкального театра.

Опера «Moderato cantabile»

Фуррер постепенно переходит от мифов, которые использовал в качестве тематической основы своих первых трех произведений для музыкального театра, к более современным литературным источникам. Для развития основной темы в двух последующих произведениях он обращается к представлению событий с позиции персонажа, оказывающегося в центре драмы. Так он использует в качестве литературных источников «*Moderato cantabile*» Дюрас в *Invocation* (2003) и *Fräulein Else* (Барышню Эльзу) Артура Шницлера в Фаме. Фуррер стремится к раскрытию внутренней драмы героев. Большинство произведений Дюрас написано в жанре так называемого «нового романа», который в 1950-60-х годах XX века стал своего рода вызовом роману традиционному. Отсутствие сюжетной линии как таковой, выход на первый план лингвистической специфики текста – все это было созвучно с поисками композитором новых форм музыкального театра. Нетрадиционная стилистика, лексика, синтаксис, богатство всевозможных межкультурных реминисценций, кинематографичность, сделали творчество Дюрас притягательным для Фуррера.

Основная идея романа «*Moderato cantabile*», как полагает философ и литературовед Юлия Кристева — это «удвоение, предшествующее зеркальной идентификации, характерной для “стадии зеркала”, — оно отсылает к аванпостам наших неустойчивых идентичностей, затуманенных тем влечением, которое не смогло ни отсрочиться, ни подвергнуться отрицанию или

обозначению»¹⁸⁷. Главные герои романа — Анна Дэбаред и Шовен строят любовную историю как «отзвук» — отражение того, каким образом они представляют себе «игру страстей» в отношениях мужчины и женщины. «Могли бы два таких героя существовать без воображаемой отсылки к мазохистскому наслаждению пары, которая предшествовала им?», — спрашивает Кристева. «Основа истории задана заранее, чтобы на ней могло разыграться “модерато кантабиле” другое удвоение, удвоение матери и ее сына. Мать и сын достигают вершины подобного воображаемого отражения, в котором идентичность женщины утопает в любви к своему ребенку»¹⁸⁸. Это внутренний конфликт зеркальной раздвоенности и парадокса зеркала, которое меняет только правую и левую стороны, но никогда не меняет верх и низ местами, создает простор для интерпретации сюжета в монодраматическом ключе. Так и история Барышни Эльзы иллюстрирует нерегулярные эмоциональные состояния через непрерывный характер повествования от первого лица. В обоих случаях опера – это монодрама как в отношении *Invocation*, так и в случае с «Фамой». *Moderato cantabile* – это повествовательная модель, по существу освобожденная от бинарной структуры аргумент / контраргумент.

Сюжет *Moderato cantabile* даже в оригинале у Дюрас весьма далек от линейного нарратива. Его адаптация применительно к *Invocation* становится еще менее повествовательной. Синтаксическая краткость и плотность языка Дюрас, склонность к эллиптическим языковым выражениям и, наконец, фрагментарный характер текста для Фуррера представляется наиболее интересными. Такой язык не только обнаруживает связь с его же композиционным процессом, но и позволяет заполнять промежутки между иными текстами, используемыми Фуррером: Овидия, Хуана де ла Круса, Павезе, а также орфического гимна. Эти тексты служат для создания прерывистости сюжета, для образования пунктирных линий на поверхности и без того дискретного повествования романа. Ощутимая напряженность между внутренним миром говорящего персонажа и фрагментарным отражением внешнего мира создается с помощью таких приемов, когда слушатель узнает о событии из прошлого персонажа обрывочно, через собственное субъективное его восприятие. Таким образом, главная героиня *Invocation* говорит разными «голосами». Взаимодействие между различными слоями речи — актрисы, певицы, вокального ансамбля и музыкальными инструментами, которые синтетически воплощают характер главной героини Анны Дэбаред без вступления в диалог, создает лишь виртуальный контрапункт текстов, делает одиночество Анны ощутимым.

¹⁸⁷ Кристева Ю. Депрессия. Болезнь боли: Дюрас [Электронный ресурс] URL:<http://https://psychoanalysis.by/2019/07/27/> (дата обращения 20.02.2020)

¹⁸⁸ Кристева Ю. Депрессия. Болезнь боли: Дюрас [Электронный ресурс] URL:<http://https://psychoanalysis.by/2019/07/27/> (дата обращения 20.02.2020)



Фуррер. *Moderato cantabile*- фрагмент партитуры

Сюжет оперы таков: действие происходит в небольшом городке у моря. главная героиня - Анна Дэбаред. На улице слышны крики, в пабе внизу мужчина застрелил женщину. Говорят, что она сама попросила его сделать это. Анна появляется там в тот день и в последующие дни. С помощью коротких фраз она разговаривает с Неизвестным о том, как произошло это убийство, границы между чужой судьбой и ее собственной стираются. В отношениях с Неизвестным прослеживается проекция убитой и убийцы, и их история повторяется. Лишь тонкая грань отделяет мир образованного интеллигентного мужчины, символизируемого с материалом, заимствованным из сонатины Диабелли, повторяемой на уроке игры на фортепиано сыном Анны, от пропасти разрушительной импульсивности, крика, аромата магнолий, вина и молчания ночи. Действие обрисовано лишь в общих чертах, а отправной точкой является *Moderato cantabile* из сонатины Диабелли. Фуррер говорит о том, что повторение без каких-либо изменений содержания первой сцены в пятой служит в качестве растянутого представления формы времени для его последующего ускорения, подобного временной воронке, что в конечном итоге формирует громкий плотный звуковой поток. Для композитора имел значение не столько этот конечный результат, а скорее сам процесс ускорения времени. «Крик ужаса», аналогом которого становится финальная сцена, принимает на себя тематические функции. Основным драматургическим триггером оперы становится целенаправленное крещендо. Драматургической кульминацией становится начало третьей сцены и эффект «тихой кульминации», напряжен-

ная тишина, которая «взрывает» звуковое пространство в конце третьей сцены, когда «обнаженный голос» без сопровождения звучит на пианиссимо и не поддерживается инструментальным ансамблем. «В этих точках чувствуется опасность того, что голос может “сломаться”, и, таким образом, он представляется через свою внутреннюю хрупкость»¹⁸⁹.

Звук фортепиано становится частью этих странных вневременных образов: шума моря, крика ужаса, шума толпы, и.т.д.. Очевидно, что для Фуррера, фрагмент Сонатины Диабелли оказывается источником широкого спектра пространственных жестов. Далее он во всевозможных различных вариантах проецирует эти пространственные жесты в quasi-шумовую плоскость. Гаммообразное движение вверх превращается в стремительный хроматический пассаж, а мерные восьмушки, которые были в басу, теперь возникают в партии ударных в синкопированном инварианте со смещенной долей.



Фуррер *Moderato cantabile* фрагмент партитуры – пространственные жесты

¹⁸⁹ Müller P «Mögliche Orte einer Handlung. Gespräch mit Beat Furrer zu seiner neuen Oper «Invocation» Dissonance/Dissonanz 2003№ 81, Lausanne, s. 16-19 [Электронный ресурс] URL:<http://www.dissonanz.ch/CH-Komponisten/Furrer.html> (дата обращения 20.02.2020)

Форму повествования можно определить как смерть нарратива, в котором присутствуют черты дискретного кошмара в квазиематизированном музыкальными элементами пространстве, а время становится его рамкой. Музыка следует кинематографическому принципу кадрового монтажа, что соответствует композиторским представлениям о временной конденсации (одновременности последовательностей движений). Все элементы действия присутствуют изначально, ничего не меняется: фигуры, предметы возникают, исчезают из фокуса видеокамеры и возвращаются обратно. В центре музыкальной композиции голос Анны, чье «драматическое» пространство охватывает и специфические переходные фазы между культивируемым «оперным голосом» и непосредственностью физического выражения, такого как дыхание, крик и шепот.

Опера Begehren «Желание»

Опера *Begehren* (Желание) (2001) на тексты Павезе, Айха, Овидия и Виргилия как таковой сюжетной линии не содержит. Все тексты, сопричастующие в либретто, относятся к теме взаимоотношений между мужчиной и женщиной. Звуковое пространство оперы – это своего рода поле экстатического напряжения между «инь» и «янь». Произнесенное слово (*Sprechstimme*) включается Фуррером в процесс взаимодействия, в котором резонируют произнесенное слово, вокализированный голос и инструментальный тембр, а их общие и взаимодополняющие характеристики создают особые эффекты. Фуррер намеренно возвращается к первоисточнику: к речевым аспектам, воспроизведенным голосом актера, но не вокалиста. Композитор создает quasi-вокальные партии, применяющие атрибуты разговорного языка. Композитор утверждает: «Мой личный опыт работы с операми Шаррино дал мне очень многое: связь с языком, создание вокальной части через сам язык, а не через применение абстрактных гармоник, ритмики или чего-либо подобного. Для меня это было очень важным творческим открытием, так как побудило меня вернуться к разговорной речи. Я использовал разговорный язык и раньше, в *Die Blinden*, например, но по-другому. Теперь я ищу прежде всего переходные точки между речью и пением»¹⁹⁰. Эта фраза – творческое кредо Фуррера в отношении человеческого голоса. Во всех его вокальных композициях и произведениях для музыкального театра, начиная с *Die Blinden*, его обращение с человеческим голосом вращается вокруг этой переходной фазы.

О своем отношении к литературному первоисточнику либретто и направлении музыкальных идей Фуррер говорит следующее: «Иногда у меня появляется идея, которая относительно специфична. Она требует привлечения особенного текста. В другом случае — напротив, существует текст, ко-

¹⁹⁰ Cloot J. «Vielschichtiges erzählen. Innenwelt und Außenwelt im Musiktheater von Beat Furrer», *Neue Zeitschrift für Musik*, 2 (2008): 38

торый диктует мне музыкальные формы. Это, безусловно – общий процесс, который возможно начинать как с одной стороны, так и с другой»¹⁹¹.

Как и в случае с оперой *Narcissus* «Нарцисс» (1994), а затем и с оперой «Фама» Фуррер выбирает в качестве основной структуры раздел из Метаморфоз Овидия. Он расширяет этот текст через стихи вкрапление стихов Вергилия. Миф об Орфее, с которым он работал многократно в прошлом, служит ему отправной точкой образа «притяжения» мужчины и женщины, которое возникает как стихийная энергия в момент потери Эвридики. В центре сюжета «Ег» (он) и «Sie» (она). «Две фигуры — мужчина и женщина. Безымянные главные герои. Они абстрактные персонажи, это скорее просто прохожие люди в современном мире, которые перекликаются с вечностью мифа Орфея и Эвридики»¹⁹². Описание идеи оперы, высказанное Вольфгангом Хофером, который работал совместно с Кристиной Хубер над созданием оперного либретто, достаточно полно объясняет концепцию. Миф в своем вневременном качестве создает лабиринт значений для современного понимания отношений мужчины и женщины. В центре экзистенциальные символы желания, отчуждения смерти, разлуки и воссоединения. Сила судьбы, единонаправленность, невозможность оглянуться назад перекликаются с текстом Павезе (1908 – 1950) – выдающегося итальянского писателя первой половины XX века. В 27 эпизодах книги Павезе «Диалоги с Леуко» содержится попытка современного истолкования греческой мифологии. Писатель пытается вернуть на землю богов, противопоставить разум и свет познания «дьяволам подсознания». Его стремление к ясности — иное, в сравнении с современным декадансом с его мифами «примитива», «дикаря», «ребенка», противопоставляемыми разуму, сознанию, зрелости и ощущению истории. Орфей Павезе осознает безвозвратность Эвридики, понимает неизбежность и невозможность вернуться в прошлое. Одно только забвение даст ему шанс уйти от боли разлуки. Архаическое содержание мифа служит только поверхностью, рамкой в которой мы наблюдаем внутренний разлом человека в его борьбе с одиночеством и тоской. Текст Павезе предполагает, что истинным желанием Орфея было потерять Эвридику, чтобы воссоединиться с Женственностью смерти, которая олицетворяет подлинную поэзию. Здесь прослеживается мотив тотального небытия трансцендентного мира. Орфей Павезе отказывается от возвращения Эвридики, потому что, только будучи Ничем, она может продлить его поэтическое вдохновение.

События в *Begehren* — лишь воспоминания, поэтому они представлены как монологи героев. Форма воспоминаний позволяет Фурреру придерживаться предметно-символического подхода, устраняя линейность и хронологию. Мысли персонажей всегда вращаются вокруг неких центральных

¹⁹¹ Beat Furrer im Gespräch über „Wüstenbuch“ // Programmheft zum Musiktheater „Wüstenbuch“, hrsg. von Theater Basel, Spielzeit 2009/2010, S. 9.

¹⁹² Hofer W. Begehren // Booklet zur DVD Begehren, KAIROS Production, 2008, S. 11.

символов, которые затем дают возможность рефлексии и осознания произошедшего. Существует три основных типа подхода к тексту в *Begehren*:

- хронологический (отрывки из либретто содержат линейное повествование);
- одновременный (перекрытия во времени расходящихся моментов действия);
- линейно-повествовательный (отражение внутренней жизни отдельных персонажей — Монолог / диалог);

В дополнение к пяти линейно-повествовательным сценам (I-IV, VIII), также включаются сцены с наложением нескольких линий (VI, X).

Музыкальный материал *Begehren* так же, как и во многих других операх, и, в том числе, в инструментальной музыке Фуррера, строится в виде блочной формы, которая складывается из нескольких параллельно развивающихся слоев (сцена I). «Первоначально эту полислойность можно было создать только музыкальными средствами: таким образом, возникала синхронность и, следовательно, открывались перспективы для развития истории»¹⁹³. Музыка устремляется сплошным звуковым потоком на слушателя и производит впечатление отсутствия какого-либо предисловия: то, что мы слышим в первых тактах, словно вырезано из кульминационной точки композиции. Этот прием для Фуррера оказывается весьма характерным: так начинается «Фама», с пугающего сметающего все слуховые ориентиры звукового потока. Слово «тьень», звучащее в первом же такте *Begehren* у рассказчика и сопрано в ансамбле, для темы оперы служит центральным символом. Оно едва слышно, словно голос из подземного мира, в это же самое время остальная часть хора создает тихий шумовой континуум (непрерывные переходы между речевыми звуками, такими как <ch> к <sch>). Фуррер делает текстовую ремарку в партии сопрано: «Пусть звук исходит из звука дыхания». Отдельные инструментальные слои: восходящий пассаж флейты, с переходом к едва заметной слышимости, смещение аналогичной фигуры у кларнета создают циркулирующий звук без какой-либо цели и четкого направления пространственного жеста, образуя эффект амбивалентности подъема и падения. Струнные с неровными прерывающимися фигурами во втором слое звучат как чередующиеся междометия. Слова «тьень» и «мимолетный» первоначально формируются в тактах 1, 20, 26 и 36 и создают четыре отправные точки для восходящих линий ансамбля. Нюансы создают впечатление звука, постоянно движущегося в пространстве, а восходящий музыкальный жест постоянно наталкивается на препятствия. Звуковые события, которые, тем не менее, являются важными элементами общего звука, иногда выделяются из потока, а некоторых случаях тонут в общем звуковом континууме. Единственное, что связывает вербализованный слой и его звуковую форму представления у инструментов — это

¹⁹³ Hofer W. Tonräume mit „freiem Geleit“. Zu Beat Furrers Klavierwerk, in: Katalog Wien Modern 2005, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2005, S. 99.

тембровое и фигурное подобие: так, звуковые жесты теноров и басов в квинтовых фигурах координируются со струнными, но все же текст в достаточной степени индивидуализирован интонационно и ритмически.

В представлении взаимообусловленности текста и музыкальной текстурности Фуррер стремится к созданию музыкально – вербальной дистанции. Каждый из фрагментов текста либретто получает собственное акустическое пространство, в пределах которого он может развиваться. Инструментальные инверсии пластов приводят к постоянным изменениям характера звука. В создании вокальной партии Фуррер нередко применяет повторение гласных звуков, наслаивающееся на инструментальный инвариант предыдущего фрагмента. Композитор в своей концепции блочной формы и многослойно-полислойной фактуры применяет процессы «фильтрации» материала при помощи трансформации «целевого» слоя, из которого извлекаются второстепенные элементы.

BEGEHREN
Musiktheater
nach Texten von Cesare Pavese, Günther Eich, Ovid und Vergil
Szene I
Beate Furrer, 2001

BA 7721

© 2001 by Bärenreiter Verlag Basel

Фуррер. *Begehren* – фрагмент партитуры

Акустический театр «Фама»

Одним из наиболее известных и нашумевших творческих проектов Фуррера стала его опера «Фама», которую, тем не менее, оперой он не называет, предпочитая ей определение аудио-театр или слуховой театр. Определяя, таким образом, жанр оперы «Фама», созданной для большого ансамбля, восьми голосов, актрисы и особого акустического устройства Klanggebäude (звуковая коробка или же звуковая камера), Фуррер подчеркивает первостепенную важность для него в этом произведении пространственного аспекта. Klanggebäude — это специальное устройство служит для создания особого эффекта нахождения реципиента внутри дома Фамы.

Фама — греко-римская богиня молвы, упомянутая у Овидия. Безвременье, в которое погружает героев Фуррер — это дом богини молвы Фамы, описанный Овидием, это жилище, открытое всем звукам земли, моря и неба. Оркестр, вынесенный за пределы звуковой камеры, становится объектом, звуки которого словно просачиваются через подвижные четыре стены, которые вращаются в разные стороны, меняя акустические эффекты. В двенадцатой книге Метаморфоз Овидий описывает дом Фамы как гигантское резонансное пространство, которое находится где-то в середине вселенной, между землей, морем и небом, на границах этих трех миров. Это место, откуда мы видим все, что происходит вокруг, даже в самых отдаленных местах. Безумие трудно дифференцируемого слухом многоголосия, которое почти не разделить на потоки, проникает в наши уши, готовые принять их. «Вокруг тысяча разных проемов, но нет единой двери, чтобы закрыть доступ к ней, днем и ночью этот дом открыт, он возвращает слова и повторяет то, что слышит»¹⁹⁴. Это описание может показаться нам похожим на непрекращающиеся раздражители, с которыми ежедневно сталкивается современный человек. Потоки медиа и виртуальной информации, которая воспроизводит сама себя вслепую, буквально сводят нас с ума. Для Овидия оглушительный шум и тишина парадоксально соединяются: «это не место, где царит спокойствие и тишина, но оглушительный шум, сформированный из всех звуков мира»¹⁹⁵. Характеристика дома Фамы, приведенная здесь, напоминает нам атмосферу многих ранних произведений Фуррера, для которых аналогичная идея изначально была центральной темой. Так, например, происходит в пьесе для камерного ансамбля «In der Stille des Hauses. wohnt ein Ton» («В тишине дома обитает звук»), в которой звук окружает слушателя с различных сторон. Текст Овидия нигде не фигурирует в либретто, он дает нам скорее ссылку музыкально-эстетического характера

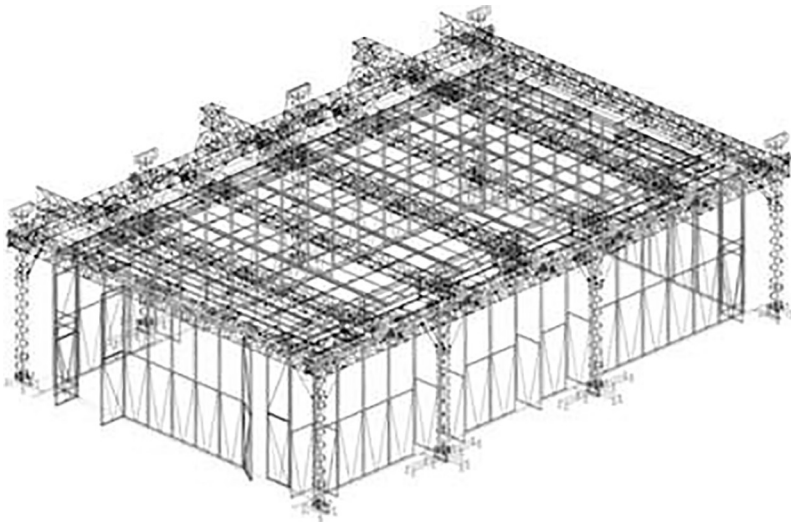
¹⁹⁴ Овидий Н. Метаморфозы XII с.39-63// Овидий Назон. Метаморфозы. М., «Художественная литература», 1977 -730 с.

¹⁹⁵ Овидий Н. Метаморфозы XII с.39-63// Овидий Назон. Метаморфозы. М., «Художественная литература», 1977 -730 с., с.66

на музыку Фуррера. Реализацией основной музыкальной идеи, выраженной в специфическом жанровом определении: «аудио-театр» (Hörtheater), становится проекция особого звукового пространства и тщательно продуманный пространственный композиционный план. «Фама», несмотря на присутствие сюжета из повести Шницлера, это, прежде всего, слуховой театр, а не опера в традиционном понимании жанра. Слушателю нужно погрузиться в звуковые ощущения, оставив все прочее за рамками восприятия: драматическое действие происходит не на сцене, а в музыке, которая отнюдь не сопровождает действие, не комментирует его, она разворачивает его в сознании слушателя.

Акустический инструментарий и пространственная драматургия: пространство как «метаинструмент».

Звуковая панель - Klanggebäude спроектирована таким образом, чтобы все стороны, а также верхняя часть, могли быть полностью открытыми или закрытыми. Звуковая коробка имеет две поверхности: внутреннюю и внешнюю. Одна поверхность покрыта металлическим материалом, который является отражающим и действует как естественный усилитель. Другая сторона использует вещества, которые поглощают или фильтруют звук.



Звуковая коробка к опере Фуррера «Фама»

«Мета-слуховое» устройство трансформируются посредством уникальной планировки звукового интерьера в сам момент исполнения: публика, находится внутри дома Фамы то есть внутри коробки, в то время как само пространство, где находятся музыканты — иное. Его стены состоят исключи-

тельно из движущихся элементов, которые позволяют открывать и закрывать створки, а также вращаться на 180 градусов. Звуковой преобразователь, «резонатор», «метаинструмент» становится центром композиции: все, что происходит, сосредоточено вокруг него, и при этом не используется абсолютно никакого электронного усиления. Все подвержено изменениям его резонанса, и либо музыканты движутся в пространстве, либо инструменталисты или певцы меняют направление, в котором они проецируют звук. Таким образом, несколько естественных резонансов накладывается непосредственно через этот звуковой преобразователь. Архитектором мобильного пространства стал М. Бёрглер. Размеры составили 23 м в длину, 15 м в ширину и около 7,5 м в высоту. Коробка имеет каркасную конструкцию с 56 боковыми распашными дверьми и пятью открывающимися и закрывающимися потолочными крыльями. Поверхности дверей и крыльев могут быть в разных позициях и через их мобильность генерировать у слушателя крайне разнообразные акустические впечатления. Звук отражает и одновременно создает реверберацию,

Начало «Фамы» становится отражением строк из философской поэмы «О природе вещей»/ *De rerum natura*) Тита Лукреция Кара, где он описывают вулкан Этна. Вулкан – это своего рода музыкальный инструмент, наполненный воздухом и газами, создающими оглушительный огненный шум, который мы и слышим в хоровом пении и оркестровых текстурах у Фуррера, без особой необходимости понимания латинского текста Лукреция Кара. Слова словно сливаются с музыкальной лавой, приведем текст: «Я слышу огонь ... Я слышу дождь ... Я слышу треск небес ... Я слышу крики детей ... Я слышу пепел ... Я слышу в своей памяти ... я слышу тишину ... я слышу шепот листьев ... я слышу ваше дыхание ... я слышу стремительный поток реки ... я слышу голос старика... Я слышу тьму ... Я слышу смех ... Я слышу стоны ... Я слышу крики животных ... Я слышу грохот скорпионов ... Я слышу ваше прощальное прощание ... Я слышу гром ... я слышу пение на другом берегу реки ... я слышу треск веток ... я слышу колокола ... я слышу ритм времен года ... я слышу твой голос ... Я слышу...»¹⁹⁶

Литературный источник «Фамы»

Литературной основой стала новелла Шницлера «Барышня Эльза». В основе сюжета — история девушки, которая жертвует своей честью ради того, чтобы возместить долги своего отца. О сути «акустического театра» Фуррер говорил, что отправной точкой послужила мысль о том, что любой звук имеет определенное пространство, движется в пространстве, меняясь при этом... В аудио-театре «Фама» становится местом действия истории «Барышни Эльзы»

¹⁹⁶ Тит Лукреций Кар. О природе вещей. М.: Художественная литература, 1983. — 384 с.> с.37

/ Fräulein Else. Эти две основы сочетаются друг с другом через общую концепцию, которая действует как мост между двумя мирами.

Новелла Шницлера «Fräulein Else»¹⁹⁷ — это монодрама, основанная на истории Эльзы, девушки - подростка из высшего сословия венской еврейской семьи. Находясь на отдыхе вместе со своей тетей, она получает срочное письмо, которое буквально меняет всю ее жизнь. Она узнает, что у ее отца крупные финансовые проблемы, и он может быть в любой момент арестован, если только не соберет деньги, которые он должен вернуть в течение нескольких дней. В письме, которое Эльза написала своей матери за несколько дней до телеграммы, она упомянула, что друг семьи г-н фон Дорсдей отдыхал в том же отеле, что и Эльза, ее мать просит Эльзу поговорить с Дорсдеем о помощи. Дорсдей соглашается помочь отцу Эльзы, но при условии, что Эльза должна раздеться перед ним. Это в буквальном смысле шокирует Эльзу, так как Дорсдей не просто друг их семьи, но и непосредственно друг ее отца. Однако любовь Эльзы к отцу заставляет ее пойти на этот шаг, чтобы спасти свою семью и ее отца от финансового краха. Она оказывается в уязвимой позиции и невозможной для себя ситуации. Единственный способ остаться собой для Эльзы — это самоубийство. Безусловно, что этот сюжет — типичный образец оперной монодрамы. Сам же текст Шницлера также представляет собой монолитный внутренний монолог, следящий за миром, воспринимаемым исключительно с точки зрения Эльзы. Этот поток сознания связан с диалогами и обрывками разговоров, которые приходят извне. Это чередование звуковых потоков и их в буквальном смысле атака на слушателя изнутри и снаружи достигают кульминации в финальной сцене, когда Эльза принимает снотворное и погружается в пограничное состояние между сном и бодрствованием. В тот момент, когда она уже не могла воспринимать окружающий мир, но он, в буквальном смысле этого слова обрушился на нее, она утратила возможность говорить что-либо, так как весь поток ощущений от ужаса происходящего она вылила на слушателя. Образ этой афонии — потери звучности голоса при сохранении возможности говорить шепотом, который детализирован Фуррером с клинической точностью, станет метафорой этого необратимого разрыва между человеком и окружающим его миром.

Миф и современность

Фуррер довольно часто соединял в своих музыкальных произведениях различные временные уровни, связывая миф с современными сюжетами. Так например, в его опере «Die Blinden» («Les Aveugles») по одноименной пьесе Мориса Метерлинка рассказу Платона о пещере создает еще один метафори-

¹⁹⁷ Шницлер А. Барышня Эльза : сб. новелл : пер. с нем. СПб. : Северо-Запад, 1994 . – с.171-240 .

ческий уровень; в «Желании» он противопоставил миф об Орфее радиопостановке Айха, а в «Призыве» повествовательный сюжет Маргариты Дюрас *Moderato Cantabile* был погружен в жертвенный Дионисийский пир. И только лишь в опере «Нарцисс» человек, созерцающий свое тело в зеркале, должен сформировать такой абсолютный образ, что никакие другие комментарии современного текста не оказываются для композитора целесообразными. Уже в самом литературном тексте Шницлер находит метафору музыкальности языка. С одной стороны, текст представляет собой изложение истории, с другой, в какой-то момент Эльза теряет сознание, и разрозненные слова, а также различные междометия долетают фрагментарно: «Я летаю ... Я мечтаю ... Я сплю ... Я мечтаю ... Я-ты -...» От этой идеи всего один шаг к фонетическому разложению слов, примененному также Фуррером и в «Нарциссе». Этот постоянный конфликт между «внутренним» и «внешним» и становится основой композиции.

Пространственно-акустическая драматургия

Общий план оперы таков: сцена первая (хор, рассказчик (= актриса) и ансамбль), вторая сцена – ансамблевая интерлюдия; третья сцена — рассказчик (= актриса) и ансамбль; четвертая сцена — хор и ансамбль, пятая сцена — рассказчик (= актриса) и ансамбль; шестая сцена – контрабасовая флейта и рассказчик (= актриса); седьмая сцена — мобильное вокально-инструментальное пространство; восьмая сцена – пространственная инверсия второй сцены.

Первая сцена пространственного театра – это небольшое инструментальное вступление и хор, в котором с большим трудом можно выделить текст «О природе вещей»/ *De rerum natura*) Лукреция Кара¹⁹⁸. Огромные звуковые массы атакуют слушателя в первой сцене. Серия массивных звуковых жестов, акцентированных металлическими звуковыми каскадами, направлена на публику.

Вторая сцена состоит из оркестровой интерлюдии, построенной на том же материале, что и начало концерта для скрипки с оркестром «D'autres voix» («Другие голоса»). «Другие» голоса – в данном случае — это заимствованный материал (самоцитата), данная без точного повторения инструментов. Музыкальный материал поручен «чужому голосу»: скрипка ведет диалог с другими инструментами через мелкие звуковые жесты – мотивы.

¹⁹⁸ Тит Лукреций Кар. О природе вещей. М.: Художественная литература, 1983. — 384 с.

Глава 3. Беат Фуррер (1954)

Фуррер «Фама» (партитура) – Вторая сцена

В третьей сцене в разделе, обозначенной композитором как *recitativo*, главная героиня Эльза ведет свой внутренний монолог. Через некоторые противоречия она оценивает себя словно со стороны внешнего пространства: «Как странно звучит мой голос!»

Szene III (*recitativo*)
♩ = ca. 120

Фуррер «Фама» — Третья сцена

Текст четвертой сцены состоит из одной фразы, повторенной несколько раз. Необходимо также подчеркнуть, что Фуррер часто прибегает к текстовому полиязычию, и здесь «Фама» не является исключением: немецкий текст Шницлера, латинский в первом хоровом эпизоде, а также текст из романа

«Механика» Карло Эмилио Гадда на итальянском, который как раз и звучит в третьей сцене. «О, в этом мире боли и страданий должен был существовать, далекий и тихий сад!» Звучат два сопрано: одно из них образует своего рода «эхо» другого, взывая издалека.

В пятой сцене бас-кларнеты, которые поддерживают диалог, размещены по обеим сторонам комнаты, в то время как две флейты путешествуют в пространстве с остинато, замедленным до крайности и добавляют редкие резонансы к фигурам кларнета. Текст описывает бодрствующий сон, в котором Эльза воображает себя мертвой: «Я отдыхаю на катафалке в гостиной, свечи зажжены. Длинные свечи, двенадцать длинных свечей, а внизу машина гробовщика уже ждет. Неужели мне всего девятнадцать лет?»

Центром композиции в опере «Фама» становится шестая сцена. В ней развивается диалог между контрабасовой флейтой и голосом. В музыкальном плане это, конечно, дуэт, но с психологической точки зрения флейта также отражает сложный, противоречивый внутренний мир Эльзы, оказывающейся в ситуации крушения представлений о жизни. Находясь в гостиничном номере перед зеркалом, она произносит свой нарциссический монолог.

Szene VI

♩ = ca. 56

etwas spielerisch (quasi verschiedene Schlagzeuginstrumente)

Tempo I

10

Kbfl. (1)

E.

Фуррер. «Фама» Шестая сцена т. 1-3, т.10-12 напятия контрабасовой флейты

Шестая сцена заканчивается текстом Эльзы, смещающей фокус внимания с созерцания себя в зеркале во внешнее звуковое пространство. «Кто играет на фортепиано?» Шницлер в этом месте текста подразумевал музыкальную цитату нескольких тактов из «Карнавала Шумана». Фуррер в этом эпизоде создает скорее подобие тональных аллюзий у контрабасовой флей-

Инструменты расположены вокруг публики, в первую очередь необходимо принять во внимание девять мобильных паттернов, которые читаются слева – направо. Длина звуков должна соответствовать продолжительности «вдоха и выдоха» и она отражена в строчке над нотным текстом. Звук должен вращаться вокруг публики, начало должно быть во всех случаях беззвучным, чтобы звук выходил из тишины. Отдельные сегменты должны разделяться паузами продолжительностью от двух до 16 секунд. Относительно динамики композитор говорит, что звук должен быть «приближающимся и раздвигающимся», существуя в различных темпах. Шкала высот – это варианты отклонений от темперированных звуков.

В музыке Фуррера особое внимание уделяется идее внутреннего конфликта, отражающегося как в горизонтальном, так и в вертикальном, музыкальных измерениях. Именно эту идею многомерности человеческого сознания и слухового восприятия он решает через пространственную драматургию своей аудио-драмы.

Слово и текст

Использование произнесенного слова, пения, а также процессов, которые связывают их (слово и пение), являются характерными чертами оперного творчества Фуррера. Голос играет главную роль в музыкальном театре Фуррера, но представлен совершенно в ином контексте, нежели в традиционном оперном театре. Встреча Фуррера с музыкальным языком Сальваторе Шаррино, побудила его вернуться к первоначальному источнику говорящего голоса и начать сочинять вокальные партии, используя присущие разговорному языку атрибуты, исследуя таким образом пространство между пением и языком речи. В опере «Нарцисс» (1994) «фрагментация» языка составляла ядро драматического формирования инструментальной части произведения. Этот метод становится эффективным благодаря отрыву, непрерывному развитию и соответствующему перекрытию между музыкальными частицами, процессу, прямо аналогичному фрагментации языка. Но, что более важно, говорящий голос является чрезвычайно эффективным средством выражения, как, например, в монологах Эльзы в опере «Фама».

Голос становится средством выражения, удаленным от искусственности человеческого голоса в опере. Пение, по словам Фуррера, должно обладать тем воплощенным качеством, которое делает даже повседневную речь привлекательной: способностью передавать обилие информации через звук голоса. Это, по его мнению, должно быть в центре внимания. Таким образом, он начинает с говорящего голоса, а затем представляет различные типы развития действий посредством ритмических аллюзий или звуковых «фильтров», постепенно наслаивающихся на звук голоса. Следовательно, пение уступает богатому спектру градаций между самим собой и человеческой речью. Тот факт, что человеческая изоляция тематически находится на переднем крае

этих работ музыкального театра, находит свою аналогию в способе использования музыкального материала. Материал экспонируется и развивается не столько в блочных структурах, сколько в микроструктурах. «Огромная ритмическая энергия продвигает работу вперед, с тесно выровненными высотами и большой экономией в динамике, создавая тем самым парадокс структурного метода. Сам Фуррер в программе к Нарциссу использует термин «процессуально-фигуративная форма» (*prozessuale (n) Figur*), то есть форма, которая включает в себя собственный метод, помогающий в развитии музыки»¹⁹⁹.

С 1990-х годов Фуррер описывает свою работу как исследование конкретного звука, его многослойности, сопоставимое с тем, что делает археолог²⁰⁰. Эти слои систематизированы общим процессом: идея сжатого повествования создает весьма сложную пространственно-временную матрицу, ее элементы накладываются, помещаются во времени до или оказываются скрытыми с помощью фильтрации. Именно это «сжатое повествование» становится главной идеей аудио-театра «Фама». Скрытая, размытая при помощи различных фильтров и сложной пространственной организации наслаивающихся друг на друга, сходящихся в одну точку и расходящихся звуковых полей история Шницлера предстает звуковой драмой, где собственно театральное действие носит скорее фоновый характер, а пространство становится главным действующим лицом.

Onepa Violetter schnee «Пурпурный снег»

В последнем из созданных произведений для музыкального театра на настоящий момент — своей седьмой опере *Violetter schnee* «Пурпурный снег» Фуррер обращается опять же к нескольким источникам: это либретто Владимира Сорокина, переведенное на немецкий Доротеей Троттенберг, трансформированное в соответствии с замыслом Фуррера Хендлом Клаусом, «Солярис» Станислава Лема в кинематографической интерпретации Тарковского, а точнее небольшой фрагмент из фильма, вдохновивший композитора и картина Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу», фигурирующая у Тарковского, и в «Меланхолии» Ларса фон Триера. *Violetter schnee* была поставлена в Берлинской государственной опере (*Staatsoper Berlin*). По словам Фуррера, в *Violetter schnee* он стремился выразить «экзистенциальный опыт отчуждения и утраты языка перед лицом надвигающейся катастрофы, перевода этот опыт в наводящую на размышления музыкально-языковую структуру»²⁰¹. В центре

¹⁹⁹ Furrer B. Interviewed by Patrick Müller. Basel, Mögliche Orte der Handlung: Invocation, 2003, 27 s., s.15

²⁰⁰ Furrer B. Interviewed by Jörg Peter Hiekel. Talk given at International summer course for New Music in Darmstadt, Darmstadt Musiktheatre im Raum. 2006., s.10

²⁰¹ В Берлине представят оперу по Сорокину <https://www.colta.ru/news/18583-v-berline-postavyat-operu-na-tekst-vladimira-sorokina> (дата обращения 20.08.2020)

сюжета оказывается пять персонажей: группа из пяти человек, застрявшая в вечных сугробах после мировой катастрофы. Один из героев — Жак, отделяется от команды, чтобы предаться своим мыслям и вступить в философский «диалог» со снегом. Питер и Сильвия мрачны, испуганны и пессимистичны. Ян и Наташа стараются надеяться на лучшее. И вот в один момент из снега появляется загадочная фигура — Таня, которая не является человеком, а проецирует на себя желания и воспоминания участников группы...²⁰² Замысел оперы возник еще в 2010 году, когда композитор хотел в качестве оперного сюжета развить фрагмент фильма «Солярис» Андрея Тарковского, символизирующий экзистенциальную пустоту: из темного люка свет движется и растворяется в пустом пространстве. Картину Брейгеля в масштабном семнадцатиминутной продолжительности — Прологе созерцает героиня Таня — она вызывает вполне определенные ассоциации с Хари из «Соляриса» Лема, она — призрак умершей жены одного из персонажей «Пурпурного снега». Не присутствующая в первоисточнике у Сорокина, она появилась в последнем варианте либретто. Взаимопонимания между героями нет. Их объединяют лишь воспоминания, совместное нахождение внутри дома отрезанного от прочего мира, мысли о том, как найти освобождение. Утрата общего языка, невозможность понять друг друга, когда слова более не передают никакого смысла. Антисобытийность создает рамку для холодной пустоты, которая в данном случае приобретает роль экзистенциального символа. Ничего не происходит: тихо падает снег, сменяются картинки, герои в замкнутом пространстве теряют рассудок, а призрак Тани становится единственным живым и реальным. Для Фуррера снег — это метафора звукового пространства потерянного человека. Персонажи задыхаются в удушливой холодной звенящей тишине.

В своей пьесе 1987 года *Voicelessness: The Snow Has No Voice* (Безмолвие: у снега нет голоса) (1987) он обращается к проекции пространства тишины через образ снега. Отправной точкой композиции послужило стихотворение американской поэтессы С. Плат «Мюнхенские Манекены». В этой пьесе композиторская стратегия ритмических канонов, широко применяемая Фуррером в различных контекстах в других произведениях, парадоксальным образом сочетается с прозрачностью звукового пространства и тончайшей динамикой пианиссимо. Сложность нотации заключается в том, что строчки записаны в скрипичном ключе и близком диапазоне. В основном используется двустрочная запись, где нижняя строчка становится далее верхней, и музыкальная структура перемещается в правую руку. Ритмические пропорции основываются на принципе смещения: вначале размер 12/4 накладывается на 13/4, далее 13/4:14/4, 14/4:15/4, после чего принцип простой арифметической прогрессии нарушается пропорцией 13/4: 15/4.

²⁰² В Берлине представят оперу по Сорокину <https://www.colta.ru/news/18583-v-berline-postavyat-operu-na-tekst-vladimira-sorokina> (дата обращения 20.08.2020)

für Alfred Schlee

Voicelessness

The Snow Has No Voice

(1986)



Beat Furrer

(*1954)

Sehr ruhig-gespannt-schimmernd

ppppp
Ped. ad lib.

© Copyright 1987 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 18942

Фуррер “Voicelessness (The Snow Has No Voice)” (1986) фрагмент партитуры

Простая арифметическая прогрессия не становится основополагающим принципом и периодически «разламывается» композитором, не допуская автоматизма. Обращает на себя внимание то, что в идее образа «беззвучия» динамическая кривая не выходит за рамки *p* и колеблется в диапазоне *p. – pppppp*.

В партитуре оперы *Violetter schnee* можно найти немало моментов, схожих с ранней фортепианной пьесой *Voicelessness*. В продолжительном масштабном Прологе оперы можно найти схожие фигуры у струнных на пианиссимо:

После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии
от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19

Фурпер Violetter schnee. Партитура — такты 121-124

Аналогичные звуковые жесты можно встретить и далее в других разделах оперы:

Фурпер Violetter schnee. Партитура — такты 838-840

Мы видим здесь звуковые жесты, балансирующие на грани пиано и пианиссимо, прерывающиеся секстольные фигуры кларнетов, стесненные в узком интервальном пространстве, наплывающие на замедляющуюся пульсацию у флейты. Обращает на себя внимание и направленность зву-

ковых жестов: повторяющийся, короткий звуковой жест кларнетов, создающий зигзагообразную траекторию, и медленно устремляющийся вверх звуковой жест флейты.

Пролог обладает достаточно высоким динамическим уровнем. Этот продолжительный эпизод полон стремительных крещендирующих пассажей от пиано к фортиссимо у группы деревянных духовых.

Violetter Schnee Prolog

$\text{♩} = 112$ Beat Furrer (2017/2018)

Фуррер Violetter schnee партитура — Пролог

Оперная структура состоит из тридцати трех сцен, которые объединяются в четыре эпизода с продолжительным Прологом. Инструментальный состав достаточно внушительный: тройной состав оркестра, включающий в себя множество видовых духовых инструментов (например, сопрано и баритон-саксофон и, конечно же, басовую флейту как в «Фаме»), фортепиано, аккордеон, широкий спектр ударных и большой струнный оркестр (12,12,8,6,4). Солистов – вокалистов пять: Сильвия — сопрано, Наташа — сопрано, Жан — баритон, Петер — баритон, Жак — бас-баритон, Таня — актриса, у которой не-вокальная партия, также как и у Эльзы в «Фаме». Опять же, как и в «Фаме», в *Violetter schnee* Фуррер использует 24-х голосный хор. Спектр вокальных приемов Фуррера также весьма широк в партитуре множество различных обозначений огромного спектра нюансов промежуточных вариантов между пением и речью:

*После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии
от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19*



Фуррер. Violetter schnee – фрагмент партитуры

Партия загадочного персонажа Тани — призрака исключительно речевая, она не содержит указаний на конкретную ритмику. Отсутствие вокализации отделяет ее от живых персонажей, особенно ощутимым это становится в диалогах героев:



Фуррер Violetter schnee – фрагмент партитуры

Картина Брейгеля, на созерцании которой героиней призраком — Таней построен Пролог одновременно как идиллическая, так и катастрофическая: она была создана в 1565 году, в то время, когда в центральной части Европы во время так называемого Малого ледникового периода понизилась температура, а зима означала для людей борьбу за выживание. Эта работа входит в цикл полотен, посвященных тематике смены времен года. Изображая угрожающий жизни холод, Брейгель смотрит с высоты птичьего полета, и отражает зиму двусмысленно: это и удовольствие от катания на коньках, и ощущение легкости, и смертельный сковывающий холод. «Слушатель оказывается в позиции,

аналогичной созерцателю картины Брейгеля. Действие, с одной стороны, воспринимается им отстраненно и целостно, с другой - разбивается на отдельные эпизоды. Жак встречает призрак своей покойной жены Тани. ее история для слушателя остается в тени: он не знает всех деталей и подробностей, но по намеченным пунктирным линиям, может догадываться о том, что в действительности произошло. С самого начала пролога невероятно гибкий диапазон звуков движется со стремительной силой в этот космос неопределенности. Весь этот поток развивается из двух основных музыкальных элементов. Осколочность, фрагментированность, постепенно приходящая на смену общему движению Пролога становится отражением разногласий героев. В финале фразы превращаются в обрывочные, слова разбиваются на отдельные слоги и фонемы. Мы слышим только обрывки слов «падение, падение, погружение ...».

О *Violetter schnee* Фуррер говорит следующее: «Я думаю важно, чтобы здесь не было апокалиптического тона, который был бы клиширован и связан с вполне конкретными образами. Здесь мы находимся в свободном падении. Оно необитаемо в человеческом существе, оно выпускается в космический холод, и важно, чтобы вы действительно его почувствовали. Это неизвестная территория, где никто не знает, что будет дальше».

В Прологе, помимо Брейгеля есть еще важные символы — апокалиптический латинский текст Лукреция из трактата «О природе вещей»²⁰³, другая часть которого также была использована Фуррером в первой сцене оперы «Фама», где описывалось извержение вулкана Этна. В основе концепции Лукреция, описываемой в трактате, лежит объяснение явлений природы с целью избавления современников от всевозможных суеверий и страха перед смертью. Материалистическое объяснение мироздания у Лукреция заостряет тему души: в третьей книге он приводит до тридцати доказательств смертности души. Однако вопреки Лукрецию, Фуррер вводит загадочный персонаж-призрак Таню. Партия хора разнообразна: в ней и распевание отдельных гласных звуков и преобразованный текст Лукреция:

Фуррер *Violetter Schnee* – фрагмент партитуры

Музыкальным символом вечного холода становится цитата арии Гения Холода из оперы Пёрселла «Король Артур». Подход к цитированию у Фур-

²⁰³ Тит Лукреций Кар. О природе вещей. М.: Художественная литература, 1983. — 384 с.

рера напоминает о принципах параметрической редукции Лакенмана, применяемых в опере «Девочка со спичками». Музыкальные цитаты, используемые Лакенманом, включают в себя мелодию рождественской «Тихой ночи», препарированную посредством принципа параметрической редукции²⁰⁴. В «Девочке со спичками» в аналогичном контексте заимствуется также аккорд «судьбы» из финала Шестой симфонии Малера, цитирует Малера и Фуррер («колокольчики» из Девятой симфонии Малера), что также вызывает аналогии с Лакенманом. Еще одним их общим свойством становится тембровое отображение образа холода, которое вновь напоминает нам о «Девочке со спичками»: замороженность звуков, звенящих, дрожащих, неспособных и нежелающих во многих случаях достичь какой-либо определенной тоновой высоты. Дрожь ярко иллюстрируется и заикающимися голосами хора, а слово лишается своего значения, сворачиваясь до слога. Основу широкого спектра инструментальных средств составляют струнные и их «колючие» замороженные pizzicato.



Фуррер Violetter Schnee – фрагмент партитуры

Фуррер, так же как и Лакенман, убирает из цитат звуковысотный параметр, оставляя главным образом нерегулярную пульсацию, напоминающую дрожь.

Приведем оригинал арии холода Г. Перселла:

²⁰⁴ *Колико Н. Хельмут Лакенман: эстетическая технология. Дис. ...канд. иск. М., 2002. 177 с.*

Solo – What power art thou?

Violin I (Vln) and Violin II (Vla) parts are in treble and alto clefs respectively, both in B-flat major. The Bass (B) and Bassoon (BC) parts are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4.

Lyrics in French: *GÉNIE DU FROID*

Lyrics in English: *What power art thou, who from be-*

Lyrics in English: *low Hast made me rise, un-will-ing-ly and slow— From beds of e - ver-*

Dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo).

Rehearsal marks: 34, 39.

Перселл *What power art you?*

Далее, тема холода становится лейттемой всей оперы, и она, как основной персонаж появляется в различных тембровых вариантах. В приведенном

примере из партии струнных, в которой отчетливо проявляется тема холода, с сохраняющимися даже аналогами перселловских мелизмов из вокальной партии, во втором звуковом пласте у деревянных духовых звучат длинные ноты, и с похожим образом ритмизованной фигурой вступает хор с латинским текстом:

The image shows a musical score for measures 217-223 of the piece 'Violetter Schnee' by Furrer. The score is for a string quartet (I, II, A, B) and woodwinds (Flute, Oboe). The string parts (I, II, A, B) are in G major and 3/4 time. They feature long, sustained notes with vibrato (vibr.) and dynamic markings (p, f, pp, mp). The woodwind parts (Flute, Oboe) also feature long, sustained notes with vibrato (vibr.) and dynamic markings (p, f, pp, mp). The flute part has a melodic line with a vibrato mark. The oboe part has a melodic line with a vibrato mark. The string parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds have a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 3/4 time and G major.

Фуррер. *Violetter Schnee* – фрагмент партитуры, такты 217-223

Необыкновенный пример тембровой вариации «темы холода» мы видим в 25 сцене: басовая флейта, пульсация на пианиссимо одновременно с произнесением отдельных звуков у тромбонов и пульсацией ударных и передвижением пальца по струне у фортепиано:

1157 ♩ = 60

Bl.(3)

Trp. 1

Pos. 2

Tuba

P1

P2

P3

* Perkussion im Raum

mit Fingerkuppe entlang der Saite streichen (schnell)

Klav.

Кульминационной точкой, основанной на «теме холода», становится 28 сцена. Смещающаяся в различных ритмических инвариантах тема звучит не только у оркестра, ритмическая пульсация повторяется у солистов, декламирующих текст:

190

В отдельных моментах партитуры *Violetter schnee* мы можем найти эффекты мобильного звукового пространства, которые составляли основополагающий элемент пространственных приемов в Фаме. В следующем примере из партитуры мы видим, что в тактах - 761-775, 930-936, 950-955 образуется мобильное звуковое пространство за счет того, что струнные расходятся по разным сторонам зала и начинают вращать звук вокруг слушателя.

Violinen im Raum: Takt 761 – 775, 930 – 946, 950 – 955

1. IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v}

2. III^{v} III^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v}

3. IV^{v} III^{v} III^{v} IV^{v} IV^{v} III^{v} III^{v}

4. II^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v} IV^{v}

5. III^{v} III^{v} III^{v} IV^{v} IV^{v} III^{v} III^{v}

Фуррер *Violetter schnee* – фрагмент партитуры такты- 761-775, 930-936, 950-955

В финале оперы в последней 33 сцене появляется хор с текстом Лукреция. В начале, он противопоставлен солистам: в хоровой партии отдельные слоги, наложенные на длинные звуки, в то время как в партиях героев артикулированные отдельные слова, произнесенные *sprechstimme*:

Глава 3. Беат Фуррер (1954)

The image displays a musical score for the song "Violetter Schnee" by Beate Furrer. It consists of several staves, each with a vocal line and a corresponding phonetic transcription of the lyrics. The lyrics are in German and include the words "fallen", "ren", "ja", "nein", and "ja". The phonetic transcriptions are written in square brackets and include diacritics to indicate specific vowel qualities and nasalization. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

fallen

fallen

ren

ja ja nein ja nein ja

[n] [ia]

[o e] [n] [ia]

[o e] [n] [ia]

[o e] [n] [ia]

[ia]

Фуррер *Violetter Schnee* – фрагмент партитуры финал

3.3. КАМЕРНАЯ МУЗЫКА БЕАТА ФУРРЕРА

В музыке Фуррера звуковая ткань — это непрерывный безостановочный поток разнообразных звуковых событий: глissандо и звуковых полос, растворяющихся в имитациях, отдельных акцентированных точек. Он подобен регулярному бурному течению, но иногда распадается на отдельные элементы, создавая, казалось бы, почти неконтролируемый хаос. Эта стилистическая черта музыки Фуррера проявилась в раннем творчестве композитора. Ария (1999) для сопрано, кларнета, ударных, фортепиано и струнного трио *linea dell'orizzonte* (2012) для кларнета, трубы, тромбона, скрипки, виолончель, ударных, фортепиано и гитары ясно демонстрируют эту особенность фактуры Фуррера, которая стала определяющей его стиля. В Арии этот неистовый устремленный вперед звуковой поток также включает в себя голос, который в значительной степени «вписан» в инструментальную часть партитуры. Его партия состоит из «дрожащего» и навязчивого повторения фонем, из которого лишь иногда исходят вокализованные звуки. В таком контексте тот эффект, который обычно происходит в музыке, меняется на нечто прямо противоположное: если ситуация, к которой мы привыкли, это ситуация звукового потока, надвигающегося на слушателя, то молчание, возникающее в определенные моменты, бросает нам вызов, чтобы ощутить в полной мере и интерпретировать чувство внезапно возникшей и неожиданной пустоты. Пустота, которая доминирует в *Lied* для скрипки и фортепиано (1993), создается средствами крайней замедленности звукового движения в пространстве. Движущиеся фигуры, нередко абсолютно одинаковые или подобные друг другу, постоянно оказываются на краю тишины.

В *Aria* (Ария) для сопрано и инструментального ансамбля (1998-99) «Голос — это центр звука ...» Модели движения, с которыми работает Фуррер, просты и знакомы всем и каждому. Это звуковые жесты, которые являются повседневными и сами по себе они нам ничего не говорят. Они раскрываются в особом пространственно-драматическом контексте и обнаруживают свой скрытый потенциал. Ария Фуррера — это сцена с открытым окном из радио-спектакля Айха. В центре — женщина, оставленная любовником, которая говорит: «Ты слышишь? Видишь, я могу говорить с тобой, как будто ты здесь — и все же ночь лежит между нами, как черные горы, и каждый миг один новый каменный облик разделения приближает Финал с каждым часом! И все же ты здесь, все ближе и ближе ко мне, и я никогда не смогу говорить с тобой, так, как делаю это сейчас. Это переход к одиночеству — каждый поцелуй делает вас незнакомым, каждое объятие становится все безучастнее. Я приветствую тебя, как скала, встречает орла, который улетает, его крылья становятся невидимыми; место, где покоился его коготь, тот самый камень — падает, вот и все... Утешительный язык ветра в ветвях. Не слушай свое сердце

и заткни уши воском, потому что ты никогда не достигнешь того, чего хотел. Не здесь и нигде. Но продолжай, никогда не поворачивай назад! Твое одиночество удваивает мое»²⁰⁵ (отрывок из радиопьесы «Не ходи в Эль-Кувейт» Айха). Айх получил известность после Второй мировой войны, он из самых самобытных и талантливых поэтов Германии XX века, осуществляя разнообразные эксперименты с языком. Главная героиня растворяется в этом кратком тексте - Фуррер называет это «прощальным письмом».

Основная пространственная идея состоит в трансформации фактурных элементов от непосредственной близости - к полной изоляции. Это развитие будет ощутимым в первую очередь в вокальной секции. Центром звука является голос, - объясняет Фуррер, - «во всех его возможных видах его характеристики расходятся: в начале, произнесенные целые слоги и слова позволяют понимать хотя бы отдельные фрагменты этого текста. Это прокладывает путь к вокальному звуку. В конце есть только длинные вокализованные звучания. Именно это движение от значимости слова, до растворения в звуке и было основной идеей пьесы»²⁰⁶.

Фуррер работает с наложением различных звуковых жестов, а также с взаимодействием голоса и ансамбля: изначально голос и ансамбль составляют общий звуковой континуум, а затем голос выделяется из него. Фуррер включает литературно-повествовательную форму в музыкальную композицию, в которой история присутствует лишь косвенно: главное – идея постепенного отчуждения, которая реализуется за счет взаимодействия голоса и языковых форм. Соприсутствие различных ритмических жестов языка создает сложную, гетерогенную смесь фона и рельефа. Верхние звуки фортепиано и скрипичное *pizzicato* являются носителями простого ритмично пульсирующего фактурного слоя, но постепенно происходит его трансформация: звуки интегрируются и интерполируются. Плотная фактурная ткань Арии позволяет наблюдать постепенно выплывающие из звукового потока объекты: издали на заднем плане появляется плотный звуковой слой непроницаемый, массивный и неподвижный, появляющиеся акцентированные звуки переключают внимание слушателя. Далее происходит процесс, который Фуррер называет «фильтрацией». События проходят сквозь фильтры и что-то жесткое, что-то мертвое, возникшее на заднем плане, постепенно меняет взгляды на жизнь. В финальном эпизоде сопрано отдаляется от ансамбля вместе с кларнетистом. Они покидают сцену и одновременно освобождают звуковой поток от «ритмического корсета», оставляя ансамбль. Ансамбль продолжает движение. Фуррер работает с элементарными моделями движений: шумовыми атаками, с невокализованными взрывными звуками с прорывающимися речевыми интонациями. Эти му-

²⁰⁵ Eich G. Fünfzehn Hörspiele. (Geh nicht nach El Kuwehd! Träume. Sabeth. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966 (Reihe: Die Bücher der Neunzehn, Bd. 136), 598 Seiten

²⁰⁶ Ensemble recherché – play Beat Furrer (*1954) CD – disc booklet: 2003 Kairos production

зыкальные жесты, которые ничего не значат сами по себе, однако в контексте общей драматургии, ни способны произвести ошеломляющий эффект.

В композиции *Still* (1998) для камерного ансамбля – необычайная плотность звучания, не выходящего за динамические пределы *mf*, основывается на сложной ритмической структурированности, свойственной композиторскому почерку Фуррера. Как и во многих других сочинениях, он применяет разнообразные ритмические каноны. Тишина в этой композиции – многообразие шорохов, звуковых теней, вытесняющих друг друга. Почти не возникает воздушного пространства пауз: звуковая насыщенность и напряженная сдержанность динамики создают у слушателя ощущение тревожности, которая не находит выхода. Граница между полной тишиной и звучанием определяется, как и у спектралистов, «нулевой» – лиминальной громкостью. Эта напряженная, плотная, полная неизвестности и неопределенности тишина – замкнутое пространство пустоты – предельной совокупности горизонта возможностей в некотором смысле идентична хаосу, так как четкая ритмическая структурированность остается за пределами слушательского восприятия. Хаос, в трактовке Делёза и Гваттари, – бытийная зона предельно высоких скоростей. Возникающие шорохи в «*Still*» тут же исчезают, тонут в тишине, не успев возникнуть. Эта трансгрессивная тишина – и есть ничто, пустота и в то же время – структурированный хаос, полный неизвестности, субъективно воспринимаемый в силу различных возможностей чувствительности к предельно тихим звукам.



Фуррер. *Still* (1998) фрагмент партитуры

О композиции *Strane costellazioni, for orchestra* (Странные конstellляции) (2013) для большого оркестра Фуррер пишет: «Открытие относительно-сти движения и времени приводит к множеству quasi-кубистических образов. Их множество, расходящихся из одной-единственной точки. Эта идея была моим источником вдохновения: оркестровая пьеса, написанная по заказу Junge Deutsche Philharmonie, создана в новой для меня технике, подобно калейдоскопу из смонтированных мелких деталей различных пересекающихся структур и резко контрастных форм движения».

Nero su nero (Черное на черном) — название оркестровой пьесы Фуррера 2018 года говорит само за себя: композитор ищет звуковые эквиваленты градациям тьмы, нюансам света, формы применения бесцветности, расслоения пигментов и интенсификации. Материал представляет собой многократное раздвоение голосов, частицы которого опираются на элементарные формы движения. В композиции два крупных раздела, состоящих из разнородных элементов. Они образуют медленную центральную часть, которая переходит в стремительное развитие, приводящее к яркому, громкому, неистовому пламени финального эпизода. Непрерывная интенсификация фактурных элементов сводится к внедрению почти незаметных трансформаций, в конечном итоге производящих полную фактурную перестройку звуковой ткани.

Структурная модель, по словам композитора, состоит из принципа сборки, разработанного одновременно с максимальной сложностью и простотой: «Речь идет о создании мелодии путем интерполяции разнородных элементов. В первой части это два слоя; из этих двух структур, соединенных друг с другом, создается новое цветовое пятно. В центральной части присутствует только один слой. Продолжительный центральный эпизод связан с непрерывным изменением цвета, которое происходит инструментальными средствами - от темноты к свету. В рамках этого развития тем не менее все еще существует структурная полифония различных видов движения на разных скоростях с восходящими и нисходящими линиями. Структурные модели звуковых пластов основаны на хроматических и других комбинациях, которые проскальзывают, накладываясь на quasi-тональный ландшафт, так что создается своего рода бесконечное движение блуждающих обертонов. В последней части нисходящий хроматизм в строках продолжается как обертоны хроматической линии»²⁰⁷.

Niin (1995-1996) для двух фортепиано с оркестром:
концепция пространственных жестов

С 1990-х годов Фуррер описывает свой композиторский метод как исследование конкретного звукового объекта, в котором он открывает для себя

²⁰⁷ Mainz M.-L. Nero su nero [Электронный ресурс] URL: <https://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/beat-furrers-nero-su-nero-erstauffuehrungen/index.html>

многослойность и изучает один культурный слой за другим аналогично тому, как работает археолог. Эти открытия приводят его к идее так называемого «сжатого повествования». Все наслоения оказываются спрессованными в одной точке пространства. Эти элементы накладываются друг на друга, скрываются за разнообразными фильтрами, а затем разворачиваются во времени и пространстве, спроецированные в соответствии с представляемыми композитором пространственными траекториями. Первичная звуковая материя – это объект, своего рода звуковой гештальт, точка «сжатого повествования» - ядро - «сердце звука». Процессы, которым подвержено «ядро звука» – это искривленное в пространстве повторение (канон) и аддиция – то есть прирост дополнительных элементов.

Фактор временной плотности определяет количество различных элементов на единицу времени. Он отвечает за степень их сплоченности и он же в меньшей степени подвержен изменениям в пределах границ определенной пространственной жестовой конфигурации, которая создает для слушателя прямой и острый параметрический фокус. Плотность меняется в зависимости от постоянного, или переменного увеличения, или - напротив, уменьшения значений некоторых параметров, которые производят отчетливо воспринимаемую слушателем иллюзию движения звукового объекта вверх или вниз по высоте и/или громкости. Звуковое ядро может быть организованным из различных элементов, однако эти частицы поглощаются его основными характеристиками. Форма атаки и угасания звука относительна и ощущается как переменность значений. Деннис Смолли описывает жест как траекторию движения, как энергию, формирующуюся композитором через манипуляции атакой и затуханием звукового объекта. Движение звука в пространстве, как полагает Смолли, призвано к тому, чтобы подчеркивать присущий ему спектроморфологический профиль объекта.

В композиции *Niin* (1995-96) для двух фортепиано с оркестром Фуррер создает звуковой континуум, в котором замедленное движение опосредовано направлено к кульминационной точке с множеством смещений и перерывов в этом процессе, которые не дают возможности ощутить ее как таковую. Баланс между динамическим нарастанием и спадом нарушается стихийными внезапными вторжениями деконструктивных элементов. Высокий уровень плотности в партитуре присутствует с первых тактов: ощущаются пять слоев фактуры, каждый из которых строится по имитационному принципу. Деревянные духовые без флейт, которые примыкают по своим фактурным элементам к меди, составляют группу из различных септольных пассажей, имеющих восходящую пространственную траекторию.



Фуррер Ниини – фрагмент партитуры

Пространственный жест двух солирующих фортепиано – напротив локализован в одной повторяющейся точке с имитационными смещениями в группе квинтолей.



Фуррер Ниини – фрагмент партитуры

Дополнительные пространственные жесты в звуковой континуум вносят также и ударные с мелкими секстолями короткими звуковыми жестами:



Фуррер Ниини – фрагмент партитуры

И наконец, последний фактурный слой – это трех и четырехзвучные группы хроматической гаммы струнных.



Фуррер Nuup – фрагмент партитуры

Если свести все звуки воедино, то можно получить так называемую точку «сжатого повествования» - ядро, которое будет выглядеть как всеинтервальный аккорд, который составлен из звуков большого диапазона: от нижних тонов в партии контрабаса до верхнего тона пятой октавы фортепиано.

Если представить композиторскую работу подобным образом, то можно говорить о схожести с идеей инструментального синтеза у Гризе в его «Partiels» и, одновременно о структурированном звуке из концепции звуковых типов новой музыки Лакхемана. Обращает на себя внимание, что звуковой объект не содержит каких-либо шумовых элементов: его индивидуальность определяется многообразием пространственных жестов. Их разнонаправленность создает внутреннее сопряжение пластов и сообщает им кинетические импульсы.

Каждый тембровый блок поддерживает высокую степень внутреннего параметрического сходства со смещением петли во времени. В тот момент, когда происходит смещение от одного комплексного тембрального блока к следующему, возникает «локальный максимум в интервальных величинах».

Иллюзия подъема возникает за счет направленных вверх пространственных жестов, при том, что часть фактуры фактически статична и остается на месте. В интервью Фуррер говорит о своем сочинении, что Nuup основывается на множественном наложении последовательностей движений, пока они не перейдут к статике. Для композитора важно, чтобы обновленный музыкальный материал проецировался в другое пространство, и таким образом создавал иной контекст.



ГЛАВА 4. ГЕОРГ ФРИДРИХ ХААС (1953)

Композитор Георг Фридрих Хаас – один из самых ярких представителей австро-немецкой новой музыки после Лахенмана. Сущность его композиторского творчества определяется почти алхимическими экспериментами со звуком. Оттененные пронзительными тончайшими микротоновыми градациями, звуки его музыки изначально стали образцом его авторского почерка. Его музыка таит в себе влияние творчества одного из величайших маргиналов и мистиков XX века – Джачинто Шелси.

Эксперименты с плавающими обертоновыми гроздьями придали звучанию его музыки остроту и радикальность мышления, которые заставили говорить о себе со времен появления его Первого струнного квартета (1997). Филигранные, тончайшие звуковые структуры высвечивают беззащитность тонкой человеческой натуры перед звериной дикостью окружающего мира.

Произведения, подобные Первому струнному квартету, предъявляют высочайшие требования и к исполнительскому мастерству, в связи с особой настройкой струнных инструментов. Музыка квартета парит в обертоновых гармониках и микротоновых звучаниях, возникающих на открытых струнах, несмотря на то, что ряд различных частот может быть получен также и благодаря системе микротоновой настройки.

Для музыки Хааса характерно диалектическое соотношение между фрагментами и целым. Так, текучей микротоновой магме его музыки отчаянно противостоит фрагментарность мышления, в целом присущая нашему времени. Эта диалектика между отдельными частями и возникающим в результате общим звуком проявила себя в двух, более ранних относительно

Первого квартета, сочинениях. В пьесе 1994 года с непроизносимым – немым названием «....», в которой отдельные партии аккордеона и альты лишь постепенно сливаются с ансамблевым звучанием. В последовавшей за «....» композиции, этот процесс стал еще более радикальным и очевидным: в *Einklang freier Wesen* (1994/96), который прямо в названии отсылает к Гёльдерлиновской утопии, отдельные партии солистов искусно сплетаются вместе.

Хаас продолжил свои обертоновые и микротоновые эксперименты в секстете *Nach-Ruf ... ent-gleitend* (1999). В этом сочинении микроинтервалы достигаются не за счет скордатуры, а – в отличие от Первого струнного квартета полностью доверяются слуховому контролю шести исполнителей. Секстет – опять же фрагментарен и континуален одновременно: смутные воспоминания в плывущих четвертитоновых звуковых полях создают ситуацию, в которой почти романтический звуковой материал дрейфует в область холодного отчуждения.

Говоря о своей музыкальной эстетике, Хаас подчеркивает, что ему нужны значительно меньшие интервалы, нежели традиционный полутон и значительно более тонкие нюансы. Он стремится сочинять экспрессивную, эмоциональную музыку, которая захватывает людей и заставляет их менять свой взгляд на мир²⁰⁸. Идеи утонченного эксперта в области микротоновых концепций Хааса опираются на творческие и теоретические поиски в основаниях, заложенных Иваном Вышнеградским, Алоисом Хабой, Ноно и Гризе. Однако, по мнению композитора, какая-либо конкретная из существующих композиторских техник может быть лишь средством достижения цели, но никак не самоцелью. Он отказывается от подобных композиционных самоограничений: «я не доверяю отношениям, которые проявляются только в партитуре, а не ощущаются в непосредственном чувственном восприятии. Я надеюсь, что в моей музыке интуиция и рациональный контроль сбалансированы», - полагает Хаас²⁰⁹.

Обратившись к общеизвестным биографическим сведениям, мы узнаем, что Хаас родился в 1953 году в городе Грац на востоке Австрии. Композитор провел свое детство в горном районе провинции Форарльберг, на границе с Швейцарией. Холодная красота горных пейзажей и необыкновенная атмосфера Форарльберга, сыграли свою роль в формировании яркой личности композитора. Хаас воспринимал горы как нечто таящее в себе угрозу: он чувствовал себя узником долины, в которую редко проникало солнце, а природа для него представляла некую темную, враждебно-непостижимую силу. Композитор говорит, что существенную роль в его мироощущении сыграл опыт чужака: «в отличие от моих младших братьев и сестер, я так и не научился говорить на

²⁰⁸ Haas G.F [Электронный ресурс] URL: <https://en.karstenwitt.com/georg-friedrich-haas-biograph> (дата обращения 20.08.2020)

²⁰⁹ Haas G.F [Электронный ресурс] URL: <https://en.karstenwitt.com/georg-friedrich-haas-biograph> (дата обращения 20.08.2020)

местном алеманском диалекте. Кроме того, я был протестантом в преимущественно католическом обществе», – рассказывает Хаас о своем детстве²¹⁰.

Хаас в интервью говорит, о намерении стать композитором, которое проявило себя очень рано. «Не могу толком сказать, в чем была причина этого, но просто я хотел выразить себя или я просто хотел сделать музыку. Но нужно понимать, как это было сложно, когда ты растешь в такой местности как Юго-Западная Австрия недалеко от Альп, где можно было кататься на лыжах и совершать пешие прогулки, но там не было в то время, никакой музыки, никакой культуры. Сегодня все по-другому, есть система музыкальных школ. У меня даже не было возможности пойти в музыкальную школу, хотя я очень хотел это сделать. Когда мне исполнилось 16 лет, я как и многие молодые люди, стал сентиментальным и писал стихи. У меня были проблемы с выражением себя в поэзии, и иногда я совершал ошибки, подбирая слова, основанные на их звучании, а не на их значении, что может стать проблемой, если вы хотите быть поэтом. Еще одной важной вещью было, то, что когда я впервые влюбился, я подошел к фортепиано и просто сыграл аккорд. Я чувствовал, что этот аккорд был гораздо более мощным и помогал мне гораздо более ясно выражать себя, чем я мог бы сделать в своей поэзии. Именно в этот момент я стал композитором»²¹¹. (...) « Это было похоже на чудо, то, что я смог даже сдать вступительный экзамен в музыкальную академию! Я никогда не учился в музыкальной школе и все же сдал экзамен на пианиста, какое чудо! Тогда мне посчастливилось найти очень интересных молодых учителей композиции, которые научили меня этому ремеслу».

По возвращении в Грац, он начал занятия композицией у Госта Нойвирта и Ивана Эрёда, а также по фортепиано у Дорис Вульф в Университете музыки и исполнительских искусств г. Граца. По, окончании Университета в 1978 году, Хаас остался там в качестве преподавателя. С 1989 года – работал в должности доцента контрапункта, современной композиции, а также анализа и вводного курса в микротоновую музыку. Он основал в Граце композиторский коллектив *Die andere Seite*. Обучался два года в аспирантуре в Высшей школе музыки в Вене под руководством Фридриха Церхи. Начиная с 1980 года (в 1980, 1988 и 1990 годах), принимал участие в Дармштадтских Международных летних курсах новой музыки и в курсах компьютерной музыки в IRCAM (в 1991).

Хаас часто говорит о том, какую важную роль в формировании его художественного мировоззрения сыграли его учителя: «При всех наших видимых различиях (и, вероятно, взаимных личных разочарованиях) я унаследовал от Эрёда – кроме множества иных вещей, имеющих отношение к композиторскому ремеслу, один жизненный принцип, который, должен быть для художника

²¹⁰ Haas G.F [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278>

²¹¹ Yazdani A. interview with G. F. Haas Sound, Politics, Darkness and Sex [Электронный ресурс] URL: <https://arash-yazdani.com/writings/interview-with-g-f-haas/>

превыше всего. Он состоит в том, что мерой всего является человек, то есть существуют возможности, присущие только человеческому восприятию»²¹².

Хаас высоко ценит и то, что он получил в профессиональном ключе, от Церха. В 2007 году именно Церха выдвинул своего бывшего ученика на соискание Великой австрийской государственной премии, которую Хаас, как и следовало ожидать, получил в том же году.

Однако, до тех пор Хаасу предстояло пройти тернистый путь. Он открыто говорит о годах «полного провала» – это был для него еще один горький опыт, который наложил свой отпечаток на его развитие, усугубляя его человеческие пессимистические наклонности. Успех, когда он постепенно появлялся, только лишь смягчал его пессимизм, но никогда не мог полностью устранить его. Поэтому неудивительно, что такие «метки» Хайдеггеровского Бытия и Времени, как ночь, темнота, утрата иллюзий, внезапно озаряющий луч света, непременно должны были сыграть важную роль в творчестве Хааса. Эти экзистенциалы формируют имманентное (повседневное) и трансцендентное (абсолютное) в его жизненном мироощущении и композиторской личности.

Благодаря своему преподаванию, Хаас на достаточно раннем этапе, обнаружил, что детально изучает музыку других композиторов, которые успешно внедрились в свою композицию использование микротонов. Помимо влияния Вышнеградского и Хаба, о которых говорилось выше, Хаас анализировал работы Ла Монте Янга, а также экспериментальные сочинения для новых инструментов Гарри Парча и, разумеется, музыку спектралистов, с которыми начнут в дальнейшем соотносить его творчество, что станет его откровенно раздражать.

Демонстрируя в своей музыке и теоретической концепции микротоновые принципы звуковысотности и приверженность к их гармоническим основаниям, композитор соприкоснулся с различными типами музыкального мышления, направленными на расширение интонационного музыкального ареала. Изучение этих разнонаправленных и одновременно согласующихся по отдельным параметрам тенденций приводит его к теоретическому осмыслению их и выработке собственной оригинальной концепции.

В каждом новом произведении Хаас вступает на неизведанные территории, несмотря на то, что в его музыке ощущаются глубокие корни европейской музыкальной традиции: «музыка прежних эпох является неотъемлемой частью настоящего. Сегодня гораздо больше людей могут услышать Моцарта, Бетховена или Баха и даже чаще чем это было возможно при их жизни. Мы наслаждаемся звучанием этой музыки, которая прекрасна, и мы получаем удовольствие от нее. Но, если научиться слушать эту музыку глубже, то становится ясно, что это — истинные шедевры. И они полны глубоких человеческих

²¹² Haas G.F [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278>

переживаний, стремлений, это бездны надежды и отчаяния. Я чувствую бремя этого наследия, когда сочиняю свою музыку»²¹³, – утверждает Хаас.

Отдавая дань восхищению Шубертом, он создал авторскую оркестровую версию фортепианной Сонаты До-мажор *Torso* (1999-2001) для большого оркестра. В Концерте для виолончели с оркестром 2003/2004 года цитируется фрагмент из оперы Франца Шрекера *Der ferne Klang* ("O Vater, dein trauriges Erbe"). В поисках перевода немецкого слова *Klang* на английский язык Хаас пришел к выводу, что английское слово *sound* - слишком ограниченное, настаивая на том, что любая интерпретация должна отражать его «трансцендентные и метафизические качества»²¹⁴. Шрекер, его австрийский предшественник, попытался передать эти качества в своей опере *Der ferne Klang*. С точки зрения Хааса, именно *Klang*, находится в центре музыкального дискурса XX-го века». По словам Хааса, действительно, «далекий звук» Шрекера был тем, что Хаас впервые продемонстрировал своим ученикам, когда начал преподавать композицию в Колумбийском университете в 2013 году.

Особого упоминания, по поводу традиции и новаторства в творчестве Хааса, заслуживают переплетения с музыкой Моцарта. В композиции для струнного оркестра, которая носит название *...sodass ich hernach mit einem Blick gleichsam wie ein schönes Bild...im Geist übersehe*, отправной точкой творческой идеи Хааса служит строчка из письма Йозефа Руфера, ошибочно приписываемого Моцарту²¹⁵. Хаас утверждает, что с самого начала изучения композиции, именно это письмо, повлияло на его музыкальное мышление²¹⁶. «Между тем, было доказано, что этот текст вовсе не принадлежащий Моцарту, но это не может не отразиться на очаровании, исходившем от него. Возможность преодоления реального сцепления музыкального времени в пользу утопического сопряжения временных фрагментов является одним из важнейших переживаний в музыке — как в процессе становления произведения, так и в анализе»²¹⁷. И здесь мы вновь встречаемся с артикуляцией идеи Хааса относительно диалектики фрагментарности и тщетного стремления к целостности, которое, по сути своей, утопично и недостижимо. Этот опыт становится предметом дискурса композиции Хааса, которая содержит цитаты из Моцарта: фрагмент из сонаты В-Dur для скрипки и фортепиано (KV 454). Одиночные фрагменты образуют звуковой круговорот, который то замедляется, то вихреобразно уско-

²¹³ Haas G.F. [Электронный ресурс] URL: <https://www.riotensemble.com/a-few-moments-with-georg-friedrich-haas-2/>

²¹⁴ Plumley G. Georg Friedrich Haas: We live between contrasts' // The Guardian [Электронный ресурс] <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend>

²¹⁵ Josef Rufer in der Sammlung „Bekenntnisse und Erkenntnisse/Komponisten über ihr Werk“ Wolfgang Amadeus Mozart

²¹⁶ Haas G.F. [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-her-nach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-18>

²¹⁷ Haas G.F. [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-her-nach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-18>

ряется, создавая пять различных временных уровней. Композитор отнюдь не стремится к узнаваемости цитат Моцарта: «как и в некоторых своих предыдущих работах, я использовал технику перевода сравнительно большого числа различных музыкальных отдельных событий, методами управляемого совпадения, в конечном счете, в тональные (или лучше: диатонические) отчетливые общие музыкальные явления»²¹⁸.

«Для меня Бог — это Моцарт»,²¹⁹ — говорит Хаас в преддверии премьеры своей авторской версии Реквиема Моцарта, *Sieben Klangräume*, созданной в 2006 году. Хаас предпринял попытку сделать слышимой тишину, которая окружает звучащие фрагменты Реквиема Моцарта и создает обрамление из отрезков молчания — неминуемо надвигающейся бездны смерти.

Он создал семь мистических звуковых пространств, которые разворачиваются между частями Реквиема Моцарта или, между его фрагментами. Помимо текстовых ссылок на музыку Моцарта главным для Хааса становятся разрывы, которые служат проводниками из фрагментов Реквиема во вновь созданные звуковые пространства. *Sieben Klangräume* существует в двух слоях времени: в настоящем и в вечности. «Настоящее», в концепции Хааса — дуально: одно измерение «настоящего времени» — это умирающий Моцарт, сочиняющий свой Реквием, другое — это «настоящее время» Хааса, создающего проекцию вечности, в котором, леденящий холод и щемящая боль утраты — это точка пересечения между двумя траекториями бесконечно ускользающего настоящего. Хаас, используя идентичный инструментарий, выбрал себе в качестве внемузыкальной ссылки текст указа, которым в год смерти Моцарта его назначают на место вспомогательного капеллана в соборе Святого Стефана. Сухой немецкий язык, микротоновые мутации звука и плавающий, размывающий действительность, контраст фрагментов Моцарта с новыми звуковыми поверхностями, резонируют и производят мощнейшее воздействие. Хаас рассматривает подлинные фрагменты Реквиема, созданные Моцартом и дошедшие до нас, как нечто неприкосновенное и священное. Единственным отличием является то, что состав Реквиема включал в себя смешанный хор, в основном четырехголосный, как изначально и предполагал Моцарт, у Хааса же, он расширяется с тем, чтобы включить 16 голосов для произнесения текстовых фрагментов, композитор также включает орган и ударные (кротали, там-там и некоторые другие инструменты). Хаас не использует никаких цитат в своем пласте Реквиема, только ключевое ре-минорное трезвучие, которое становится отправной точкой для микротоновых расщеплений. Хаас чутко реагирует на природу фрагментарности. В *Klangraum V* - эпизоде, который

²¹⁸ Haas G. F. [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-hernach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-18>

²¹⁹ Haas G. F. [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-hernach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-18>

следует за востымитактным фрагментом *Lacrimosa*, он ясно дает понять слушателю, что после него не должно быть слышно ни одной реальной ноты! Поэтому остаются лишь отзвуки: только ударные звуки и «немое» дыхание оркестра. Рефлексируя на тему Реквиема Моцарта, музыканты создают современную пьесу о смерти, в которой звуковое пространство становится больничной палатой, где слышны только тихие звуки аппарата жизнеобеспечения и дыхание умирающего человека. В последних словах, которые Моцарт написал в партитуре, Хаас видит недостижимое желание умирающего: "quam olim da caro", что означает: повторите раздел "Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus" – пусть они, О Господь, перейдут от смерти к жизни, как вы когда-то обещали Аврааму и его семени. Основываясь на гипотезе, что Моцарт постоянно был озабочен травмами, нанесенными его социальным окружением, которые, были частью его мыслей и чувств, Хаас использовал письмо из городского совета Вены, отвечающее на прошение Моцарта о том, чтобы занять должность помощника капельмейстера в Соборе Святого Стефана. «Хотя Моцарту и предлагают эту должность, он получает ее с такой административной жестокостью, которая показывает полное непонимание всего, что связано с его великим искусством». В *Klangraum I-IV* хор произносит отрывки из этого абсурдного бюрократического документа. Наконец, в *Klangraum VI*, который открывается криком, щелканьем хлыста и трещоткой, полный текст исполняется как его устная адаптация, силами всех голосов хора. В последнем эпизоде - *Klangraum VII* Хаас обращается непосредственно к партитуре Моцарта. Это происходит один единственный раз: он воспринимает *da caro* буквально, воссоздав музыку к тексту "*quam olim*", Хаас исключил все остальное вокруг него. "*Quam olim*" – повторяющийся фрагмент формы, плотной, непостижимо замедленной и смертельно затухающей, как душа, покидает тело, и происходит это до тех пор, пока последний отзвук, наконец, не покинет гулкое пространство. Хор не поет ни одного слова из Реквиема.

Один из важных векторов в творчестве Хааса – это произведения для оперного театра. В этом ракурсе основополагающей работой стала опера *Nacht* 1996 года, которая принесла ему европейскую известность. Премьера *Nacht* так же, как и его премьерное исполнение второй камерной оперы *Die schöne Wunde*, состоялись на фестивале в Брегенце. С этого времени в творческом списке сочинений Хааса появилось еще множество опер; в 2008 году в Парижской Национальной опере состоялась премьера *Меланхолии* по одноименному роману Джона Фосса, затем прошли спектакли и в нескольких других оперных театрах. В дальнейшем он продолжил свое сотрудничество с Джоном Фоссом в создании оперы *Morgen und Abend* (2016), заказанной Королевским оперным театром в Лондоне и *Deutsche Oper* в Берлине. В период с 2011 по 2016 годы Хаасом была создана оперная трилогия, включающая в себя *Bluthaus* (2011), *Thomas* (2013) и *Koma* (2016) на либретто Хендла Клауса, обра-

щающаяся к экзистенциальной тематике. Премьеры прошли в рамках фестивалей Schwetzingen SWR, вызвав оживленную дискуссию как среди зрителей, так и среди критиков.

2000 год действительно стал, поворотным в судьбе и творчестве Хааса. Его стилистическое созревание сопровождалось постепенным отказом от математических и компьютерных методов композиции. Хотя, с точки зрения звука и его структуры, изменения в музыкальном языке были довольно тонкими и осязаемыми, и они заявили о себе уже начиная с конца 1990-х. Хаас стал следовать за своей интуицией и все больше давал волю своему «композиторскому инстинкту». После недолгого пребывания в Берлине в качестве стипендиата DAAD, где он провел зиму 2000-2001 года в отдаленном месте на юго-западном побережье Ирландии, он почувствовал себя и там беспокойно – Хаас, выросший в горной деревушке в Форарльберге, вернулся в Вену и в Грац, где снова начал преподавать с 2002 по 2005 годы, пока ему не предложили профессорскую должность в Академии музыки Базеля в Швейцарии.

В интервью в 2005 году он признал «множество произвольных элементов» в своих работах, в которых он использовал, также и множество абстрактных структурных принципов. С самого начала он искал идеи, способные стать проводниками человеческих чувств и эмоций, которые, он мог бы интегрировать в музыкальные параметры с помощью компьютера. Однако, примерно с 1995 года он вообще избегал каких-либо заранее заданных принципов построения композиции. Одновременно с ростом уверенности в себе и своих композиторских силах, Хаас начал получать все больше заказов от ансамблей и оркестров, а также от различных престижных фестивалей новой музыки, и, первоначально рискованный скачок к независимости принес свои плоды. Помимо *In vain*, он создал такие важные произведения, как Концерт для скрипки с оркестром (1998), струнный квартет под *Blumenstück* (2000) *Torso* для большого оркестра" (2000; на основе материала незаконченной фортепианной сонаты До -мажор Франца Шуберта, D 840), оркестровое произведение *Natures mortes* (2003), оперу *Die schöne Wunde* (2003) и *Концерт для виолончели* (2004).

Удивительная многогранность делает музыку Хааса такой неожиданной и непредсказуемой. Его произведения наполнены утонченной драматургией звука, которая открывается слушателю, прежде всего, невербально. Они свидетельствуют о проникновении в мирскую жизнь того, что можно назвать только мистической силой звука, об объединении благозвучного и брутального, буйного и уродливого в мире звука, где диссонанс представляет собой меру всех вещей, а не эстетически отвергнутое созвучие.

В 2010 году его *Limited Approximations* для 6 микротонно настроенных фортепиано и оркестра поразили аудиторию фестиваля *Donauessinger Musiktage*. Премьера этого произведения состоялась силами симфонического

оркестра SWR под управлением Сильвена Камбрелинга, и с тех пор она стала частью репертуара оркестра.

Чтобы получить представление о музыкальной эстетике Хааса, необходимо не только услышать его музыку, но также обратить внимание на его теоретические работы, которые неоднократно упоминались выше. Микротоновая музыка увлекала Хааса и в более ранний период его творчества: «Я сочинял эти пьесы между 1982 и 1984 годами, когда у меня было два фортепиано-настроенных на четверть тона, но я не мог найти партнера, который играл бы со мной четверть тона музыки. Поэтому я должен был сочинить что-то, что я мог бы играть в одиночку. Язык этих произведений отличается от языка моей современной музыки, потому что мой язык, конечно, развился»²²⁰.

В *Fünf Thesen zur Mikrotonalität*, Хаас высказывает мнение, что диссонансы и ритм не представляют собой какого-либо «проклятия для музыкальной практики, а на самом деле являются основной человеческой потребностью». Хаас искренне убежден, что «различные музыкальные традиции не ищут соответствия пропорциям обертонового ряда, а скорее пытаются отойти от него»²²¹. В практическом осмыслении микротоновой теории, например, в своей оркестровой пьесе *Limited Approximations* (2010), микротоновость Хаас обозначает в рамках идей ультрахроматики.

Особого внимания заслуживает политико-философская позиция Хааса. Безмолвное отчаяние композитора, сознающего утопичность всех возможных глобальных социальных трансформаций, помещает его в ряды разочарованных, таких, величайших поэтов как Гёльдерлин, герой Гиперион и Райнер Мария Рильке. Затем они (Фридрих Гёльдерлин и Гиперион) появляются в камерной опере Хааса *Nacht* (1996) и затем в *Hyperion* – Концерт для Света и оркестра (2006). Рильке Хаас цитирует в названии своего концерта для ударных *Wer, wenn ich schrie, hörte mich...* (1999). Кроме того, в его творчестве незримо присутствуют и Франц Кафка, и Эдгар Аллан По и даже Роза Люксембург, чьи тексты, Хаас объединяет в либретто своей оперы *Die schöne Wunde* (2003), а также норвежский художник Ларс Хертервиг, главный герой оперы *Меланхолия* (2007).

В своей камерной опере *Nacht* Хаас по-своему интерпретирует неудачи Французской революции, утверждая, что разного рода, социальные пророки становятся в итоге — деспотическими тиранами, представляя это, как некую экзистенциально угрожающую потерю утопической веры в лучшее, которая сформировала жизнь писателя Гёльдерлина. Вновь и вновь Хаас обращается к изучению судеб людей, которые были обмануты в своих идеалах, стали социальными изгоями в различных обстоятельствах и прошли тонкую грань между гениальностью и безумием.

²²⁰ Yazdani A. interview with G. F. Haas Sound, Politics, Darkness and Sex [Электронный ресурс] URL: <https://arash-yazdani.com/writings/interview-with-g-f-haas/>

²²¹ Haas, G.F. 'Fünf Thesen zur Mikrotonalität'// Positionen, 2001, №48, pp. 42–44

Как и в большинстве других аспектов его работы, отношение Хааса к политике и политическому потенциалу искусства — парадоксально. Определенно нигилистическая позиция Хааса таит в себе возможный воинственный подтекст, достаточно явно проявляющий себя в его произведениях. В меньшей степени это присутствует в его виолончельном концерте, который начинается с «крика от невыносимой боли», за которым далее следует секция, где барабанный бой вызывает в воображении маршевый ритм оркестра.

Эстетика Хааса и его политическая позиция проявились в пьесе для соло трубы *I can't breathe.- In memoriam Eric Garner* (Я не могу дышать. Памяти Эрика Гарднера), написанной в 2013 году вскоре после переезда Хааса в США.

Хааса волнуют масштабы расизма в отношении людей с иным цветом кожи. Он описывает свой ужас от тех ситуаций, свидетелем которых он становился в то время, когда наблюдал демонстрации чернокожих, из окон своей квартиры в Нью-Йорке, учитывая его переживания по поводу того, что его жена - чернокожая женщина. И тогда, он решил написать произведение, чтобы заявить о своей солидарности с ними. Пьеса начинается со свободной кантилены в двенадцатитонном пространстве. Затем интервалы сжимаются, первоначальный материал становится все более и более подавленным, и трансформируется в конечном итоге, в конечном счете, в 16-микротоновую шкалу. Сжимается в звуковое пространство экстремальных регистров²²². Обостренное чувство несправедливости, лежащее в основе мировоззрения Хааса, в его политической концепции, дополняется также глубоким разочарованием в самой возможности революционных преобразований общества.

О своей успешности композитор говорит следующее: «Успех — это прекрасно, и я считаю, что *In vain* - это действительно сильная вещь. Но я точно знаю, что есть много вещей, которые я делал совсем не напрасно, потому что это был только первый шаг к чему-то важному. С технической - композиторской точки зрения, я попытался войти в систему обертоновых аккордов с изменяющимися основами. Эти основы связаны с определенной системой. И когда я сочинил пьесу с помощью этой новой системы, я нашел такие комбинации, которые позволили мне переключиться, чтобы, используя это, не быть привязанным к жесткой системе и включить интуицию»²²³.

Успех для Хааса означает сопричастность к человеческим эмоциям и поиски понимания у публики. Он говорит следующее: «Когда я пишу музыку, я никогда не стремлюсь к успеху. Все, чего я хочу, так это соприкоснуться с людьми через музыку. Возьмем, к примеру, одну из моих опер *Томас*²²⁴, одну из самых успешных в моей композиторской истории; она, вероятно, войдет в

²²² Haas G.F.: *I can't breathe.* Universal Edition. 2003

²²³ Yazdani A. Sound, Politics, Darkness and Sex (interview with G. F. Haas) [Электронный ресурс] URL: <https://arash-yazdani.com/writings/interview-with-g-f-haas/> (дата обращения 10.07.2020)

²²⁴ *Thomas* – опера. Либретто Клауса Хендла премьера состоялась в марте 2013 на фестивале Schwetzingen

Книгу рекордов Гиннеса как самая микротоновая опера в истории. По окончании премьерного исполнения на Шветцингенском фестивале примерно у трети зрителей были слезы на глазах, они действительно плакали. Это и есть подлинный успех: они плакали, как люди сто лет назад после оперы Пуччини!»²²⁵ «Я сознательно никогда не шел на компромисс в эстетическом смысле. (...) Оглядываясь назад на свой творческий путь, я думаю, что именно поэтому меня приняли»²²⁶, — объясняет причину своей успешности Хаас.

Музыкальный стиль Хааса - яркий и индивидуальный, он один из тех композиторов, которых вы можете легко определить, прослушав лишь несколько секунд музыки. Его звуковой почерк сочетает в себе набор приемов, которые он использует достаточно часто и последовательно в качестве основы. Одна из наиболее интересных и повторяющихся техник, используемых Хаасом, включает в себя контрастирующие обертоновые аккорды. Такой контраст обнаруживается в нескольких его произведениях, в том числе в *In vain* (2000) и *Blumenstück* (2000).

²²⁵ Yazdani A. Sound, Politics, Darkness and Sex (interview with G. F. Haas) [Электронный ресурс] URL: <https://arash-yazdani.com/writings/interview-with-g-f-haas/> (дата обращения 10.07.2020)

²²⁶ Yazdani A. Sound, Politics, Darkness and Sex (interview with G. F. Haas) [Электронный ресурс] URL: <https://arash-yazdani.com/writings/interview-with-g-f-haas/> (дата обращения 10.07.2020)

4.1. СВЕТ И ТЬМА В МУЗЫКЕ ХААСА

Световые эффекты составляют неотъемлемую часть композиций Хааса. И особым примером здесь может служить Концерт для света и оркестра *Hyperion* (2000) – уникальный жанр, аналогов которому мы, пожалуй, не найдем в новой музыке. Хаас создал *Hyperion, Konzert für Licht und Orchester* ("Гиперион", концерт для света и оркестра) в 2006 году по заказу немецкой радиостанции *Südwestrundfunk*. Премьера произведения состоялась в том же году в Донауэшингенском музыкальном театре.

Импульсом к созданию *Hyperion, Konzert für Licht und Orchester* стал эпистолярный роман Гёльдерлина. Творчество Гёльдерлина в новой музыке играет важную роль: Ноно использует его тексты, наряду с иными литературными источниками в своем «Прометее», а так же в Струнном квартете «Fragments-Stille. An Diotima». Вторая часть названия — «К Диотиме» - это аллюзия на переписку Сюжетты Контард и Гёльдерлина, образ, который связан с героиней поэмы «Диотима». Тексты — строки, синтагмы, слова в партитуре квартета напечатаны отдельно перед нотным текстом. Далее тексты из того же эпистолярного романа «Гиперион» Хаас сделал основой либретто своей оперы *Nacht*. Хаас для своей оперы составляет коллаж из различных текстов Гёльдерлина и, в том числе, из его неоконченной трагедии *Der Tod des Empedokles*, из его же редакции «Эдипа» Софокла, философского письма Шиллеру – и других. На текст «Гипериона» написана опера Бруно Мадерна («Гиперион» (1964) – опера в восьми сценах).

Очевидно, что и Мадерна, и Хааса – дважды в его творчестве, роман Гёльдерлина привлек в первую очередь тем, что время в нем взаимодействует с пространством, равно как и существует само по себе. Это своего рода «утраченное время» Пруста или время, ускользающее как дневной свет. То, что время, утрачено, и само существование, в таком случае, теряет всякий смысл, Гёльдерлин подчеркивает в своем романе, уже в предисловии.

В *Hyperion* австрийский композитор осуществил свою давнюю мечту — сочинить произведение для особого музыкального инструмента, которым в данном случае становится свет. Основываясь на том, что пульсирующий и темпорально структурированный свет воспринимается как ритм, Хаас использует его как своего рода «безмолвный ударный инструмент». Свет определяет темпоральное течение музыки в *Hyperion*; иногда он служит метрономом, а, в конечном счете, берет на себя функции дирижера.

В партитуре Хаас определяет с точностью до миллисекунды, когда и что, должно произойти в визуальном действии. Помимо указаний на изменения состояний между светом и тьмой, которые обозначаются как динамические знаки, художники по свету, должны решить, как они хотят перевести этот визуальный голос в форму и/или цвет. Хотя Хаас и считает, что изме-

нение цвета влияет на восприятие звуков, однако никаких синестетических фантазий или каких-либо цвето-звуковых ассоциаций, как это происходит в творчестве Скрябина, у него не фигурирует в партитуре.

Хаас посвятил свою работу Розали - художнице из Штутгарта, которая первоначально спроектировала освещение для премьеры *Hyperion*. Она установила световую ленту, состоящую из нескольких тысяч пластиковых светильников, освещенных разными цветами по периметру всего концертного зала. В диалоге с ней Хаас попытался провести свой пограничный эксперимент, рассматривая звук и свет, независимо друг от друга и одновременно представляя их в одинаковом качестве (свет, как звук, а звук как свет), таким образом, что связи между ними составляли единое гармоничное целое.

Позже свет, как противоположность тьме, появился в музыке Хааса далее в 2006 году, он был включен в композиционное поле пьесы *Sayaka* для ударных и аккордеона, а также в фортепианное трио *Ins Licht* (2007).

Коннотации света и темноты в музыке Хааса - это не просто какой-либо дополнительный эффект, а нечто несоизмеримо большее. Интерпретации тьмы и света мы воспринимаем как определенный стимул чувственного восприятия музыки: как попытку намеренно воссоздать то, что у современных людей в основном утрачено – это полная темнота. Однажды композитор, в своих воспоминаниях описал околосмертный опыт в детстве, связанный с ярким светом и сильно повлиявший на его музыкальную интерпретацию загробной жизни. В философской концепции Паскаля, которого можно считать предтечей экзистенциализма, смерть, вечность, страх неразрывно связаны и образуют особый экзистенциальный узел и ими пронизана буквально каждая минута человеческой жизни. Хайдеггер считает высшим началом не то, из чего исходит свет, а то, что напротив, то, что сокрыто от света, но благодаря чему свет становится видимым. Так же как темнота, по Хайдеггеру, не является просто отсутствием света, так и Ничто, метафизический аналог темноты, нельзя рассматривать как простое отсутствие бытия. Непосредственное соприкосновение с Ничто, по Хайдеггеру, происходит в состоянии ужаса, которое он отличает от боязливости и страха. Этот экзистенциальный страх и трепет пронизывает в буквальном смысле и музыку Хааса.

Кроме этих отражений экзистенциальной сущности музыки Хааса, данной через ряд ощущений, дополнительным эффектом контраста темноты и света, является то, что вы воспринимаете музыку более интенсивно, если не отвлекаетесь на визуальные стимулы. Это может быть диаметрально противоположно нынешней тенденции, ориентированной на визуализацию.

Отключение всех источников света в художественном представлении может показаться некоторым из нас менее радикальным, чем то, что происходит в действительности. Однако, это представляется весьма сложной задачей в

контексте концерта акустической классической музыки, в отличие, например, от электронной музыки записанной заранее. Исполнители должны выучить очень сложный звуковой материал наизусть. Существуют слушатели, для которых опыт нахождения в полной темноте может оказаться тяжелым психологическим испытанием. И все же в большинстве случаев, слушатели утверждали, что страх / дискомфорт / ужас утихают, как только начинается музыка.

Влечение к тьме у Хааса проистекает из самого раннего детства: он вырос на «темной стороне» высокогорной долины в австрийских Альпах. Его отношения с природой аналогичным образом отражает сложность его отношения к темноте. Тьма, как огонь, скрывает множество противоречивых и параллельных толкований. Она и успокаивает нас, и пугает, и сжигает, очищает и искореняет, темнота усиливает чувства и терроризирует. Это наше основное состояние и наш худший страх, символизирует мир, покой, но также и регресс и отсталость. Пространственность музыки, которую мы переживаем посредством нашего сложного слухового аппарата, часто подтверждается зрительными эффектами. Удаление возможности видеть исполнителей, трудящихся над созданием музыки, изолирует слушателя и заставляет его ощутить высокий уровень неуверенности или, по крайней мере, их неспособности «увидеть своими глазами».

В связи с темнотой у Хааса возникает ассоциация с феноменом, известным как задача Молиню — это философский вопрос о мысленном эксперименте. Так, если человек, рождённый слепым, может на ощупь различать формы предметов, такие как сфера и куб, сможет ли он, получив способность видеть (но уже без помощи осязания), определить эти объекты только при помощи зрения, соотнеся их с имеющимся у него тактильным представлением? Слушатель, который воспринимал музыку в полной темноте, может ли он ощущать ее в таком же качестве при свете?

Известен и такой эксперимент, когда в 1950 году английский зоолог и нейрофизиолог Джон Захария Янг в своей радиолекции рассказывал, что когда одному человеку через неделю после прозрения показали апельсин, он сказал, что он золотой, а когда его спросили, какой формы этот предмет, он ответил: «Дайте мне потрогать его, и я скажу Вам!» Теория о том, что слепота — или ее симуляция с помощью темноты - служит для усиления других наших чувств, сегодня весьма актуальна.

Антоним тьмы — свет. Тьма прерывается агрессивным всплеском яркого света. Свет резко включается и выключается. Сопоставляя тьму с таким ярким и искусственным освещением Хаас демонстрирует это противостояние в его самых крайних проявлениях.

Еще за годы учебы Хаас преодолел зависимость от рациональных, тщательно сконструированных форм и сосредоточил поиски нового музыкального содержания, спроецировав его на специфическое понимание *света и тени*, которые становятся для него, не только средством передачи широчайшего

спектра эмоций и ощущений, но и выполняют тематическую почти лейтмотивную роль, переходя с внешнего уровня – на внутренний. *Слышу – Вижу – Чувствую – Ощущаю – Осознаю* – эта смысловая цепочка проецируется в рецептивное поле, образующееся в музыке Хааса. Слушатель, как завершающее звено звуковой коммуникации, руководствуется этим рядом ощущений, которое его творческое воображение, взбудораженное высочайшим эмоциональным накалом и интеллектуальным напряжением музыки Хааса, приводят в бесконечное движение.

Наиболее часто исполняемое сочинение Хааса, и наверное первое, которое принесло ему европейскую известность – пьеса *in vain* (*напрасно*), созданная по заказу ансамбля *WP Klangforum Wien* в 2000, которая частично исполняется в полной темноте. Пьеса для камерного ансамбля *In vain* позиционировала Хааса, как одного из ведущих австрийских композиторов современности. По словам композитора, название отсылает к ситуациям, которые, как считал индивидуум, уже были им преодолены, – выводя смысл, выходящий за рамки музыки. В случае Хааса это легко понять с политической точки зрения, особенно как выражение болезненной утраты утопии. В *In vain*, плотные микротоновые звуковые массы, каскадами спускаются уходят в звуковую бездну. Нисходящее движение постоянно повторяется, упорно закручиваясь спиралью вниз, затем снова взмывает вверх – но только внешне, ибо колеблющаяся игра смещающихся акцентов и громкости создает иллюзию бесконечного расширения звукового пространства. Обманчивая игра, наконец, раскрывается, когда замедление последовательностей обнаруживает внутреннюю закономерность. В *In vain* — 75-минутном произведении, где гармонические формы, производные от обертоновых рядов, сталкиваются с тритонами, как в его скрипичном концерте (1998). Это действие создает грубые микротоновые поверхности, которые Хаас неоднократно позволяет сменить кружащимся, спиралевидным формам: закольцованным звуковым пучкам, которые, кажется, осторожно ищут, ощупывают, но никогда никуда не ведут, как бесконечные лестницы на рисунках Маурица Корнелиуса Эшера. Над этой музыкой нависает тень тщетности: тихо и бессильно оплакивая невозможность, когда-либо достичь совершенной гармонии, не говоря уже о гармоничном сосуществовании человеческих существ. Без сомнения, благодаря интеграции обертонового спектра, музыка Хааса, которая всегда включала в себя звуковые эксперименты, теперь приобрела совершенно новые, еще более независимые качества. В композиции Хаас применяет различные системы настройки и композиционные методы, которые часто считают взаимоисключающими. Хаас считает себя вправе быть свободным в процессе композиции и использовать любые средства, подходящие для создания музыки, находящиеся под рукой. «Мне не очень-то приятно, когда на меня навешивают ярлык микротонowego композитора. – говорит он. В первую очередь я являюсь композитором,

свободно использующим средства, необходимые для моей музыки. Для меня не существует никакой идеологии относительно «чистого» интонирования, равно как и пифагорейского мистицизма чисел, или понятия «природы», определяемое мною с позиций тривиальной физики. Я композитор, а не микротоналист»²²⁷. Яркое многомерное звуковое пространство разворачивается там, где темперированные тоны встречаются с разреженными спектральными гармониями и микротонами. *In vain* была написана в очень напряженный творческий период для Хааса — через два года после того, как он совершил «прыжок» к творческой независимости, приостановив свою должность профессора композиции в университете Граца и замкнулся в изоляции, сосредоточившись только на занятиях композицией.

Среди струнных квартетов квартет — существенно выделяется № 3 *In ij. Noct.* Возможно, наиболее важным отличием является то, что струнные квартеты № 1 и № 2 написаны полностью, в отличие от третьего, партитура которого в большей степени инструктивна. Этот третий струнный квартет должен быть исполнен в полной темноте (даже пожарное освещение в зале должно быть выключено).

Музыканты играют наизусть в течение временного промежутка от тридцати пяти минут, до часа. Квартет состоит из двадцати разделов, расположенных *ad libitum*. Преобладают очень выразительные непрерывные глиссандо — и 'буква Q' (цитата из музыки Джекзуальдо) фиксируется. Разделы вводятся сложной системой «приглашений» к действиям музыкантов, которые работают как правила игры, позволяющие исполнителям принимать ответственные формальные решения. Несмотря на смешение различных источников в конечном счете они направлены на генерацию общего художественного результата. Цитата Джекзуальдо акустически встроена в соответствующие ей по гармоническому языку другие разделы.

Далее Хаас создал еще один квартет, который также должен звучать в полной темноте. Это Девятый струнный квартет. Об этом сочинении в интервью он говорит следующее: «Пятнадцать лет назад я сочинил свой третий струнный квартет, условием исполнения которого была полная темнота. Казалось рискованным, опасным экспериментом написать произведение с минимальной продолжительностью 45 минут с текстом, который должен быть полностью выучен наизусть и выполнен без каких-либо визуальных сигналов или общения. Но это сработало — довольно много талантливых ансамблей исполнили его, и они наслаждались этим опытом. Я не осмеливался сочинить какие-либо детально проработанные формализованные структуры, в этом струнном квартете, предоставив полный текст. Я просто фрагментарно пред-

²²⁷ Varga B. Three Questions for Sixty-Five Composers, Rochester, University of Rochester Press Ed. 352 p. p.102

ставил намеченные материалы и попросил исполнителей свободно играть со структурой; конечно же, результатом стало то, что эта пьеса трансформируется с каждым новым исполнением. Тем временем у меня было несколько опытов с композициями, исполняемыми в темноте. Я решил написать еще один квартет для исполнения в полной темноте: мой девятый струнный квартет. Однако на этот раз форма строго соблюдена и не предполагает импровизации. Ясно обозначены музыкальные элементы и процесс, посредством которого они сплетаются вместе. И тогда моя мечта стала реальностью. Этот струнный квартет планировалось исполнить в течение одной недели силами двух прекрасных коллективов. Я был взволнован этим замечательным предложением – до тех пор, пока я не начал писать пьесу, работать над деталями. Сочинение для полностью темного зала принципиально отличается от традиционного: приходится создавать не пьесу, а процесс для отдельных исполнителей, которые вынуждены выступать изолированно, имея только слуховой контакт со своими партнерами по ансамблю»²²⁸.

Весь опыт слушания – это в некотором смысле двойной акт взаимного доверия: как слушатели, так и исполнители, не видят друг друга. Идеи Хааса воспроизводятся через некое общее знание, разделяемое музыкантами. Это сочинение проливает свет на эстетические максимумы композитора, его философию и через них проецируют его звуковую концепцию. Исполнение этого сочинения, таким образом, требует истинного понимания акустики и гармонии, а также владения музыкальной формой, начиная с того момента, как исполнители приобщаются к процессу интуитивной композиции не только через реорганизацию разделов, но и через управление временем звучащего материала. Даже если эта часть позволяет исполнителям обрести определенную степень свободы, опыт восприятия остается целостным.

Тьма, свет и сила цвета — важные темы в музыке Хааса. Композитор утверждает, что не связывает их в синестезийном отношении: звуки никак не соотносит со светом, или же с цветом. Он изначально слышит звуки, которые, сами по себе, обладают, вполне определенными цветами, или формами.

Оптические элементы играют важную роль в восприятии музыки и это ощущается в каждом из его сочинений. Хаас часто использует световые эффекты внутри концертного зала, и некоторые пьесы исполняются в полной темноте. Стремление к познанию тьмы нашло у Хааса свое выражение в его творчестве еще в опере *Адольф Вельфли* (1980-81). Она также фигурирует и в опере *Nacht* и стала неотъемлемой частью и в его опере *Кома*. Выключение света в концертном зале вводит несколько дополнительных компонентов в исполнение, таких как запоминание музыки исполнителями, ко-

²²⁸ Haas G.F. String Quartet No. 9 Programm notes for Premiere November 12, 2016; at Weiner Konzerthaus in Vienna, Austria, by the JACK Quartet

ординацию, испытывающих затруднения невидимостью дирижера/других исполнителей, обостренным чувством или же сфокусированным слухом в результате потери зрения, а также экзистенциального ужаса, перед слепотой, или страха перед неизвестностью пространства, или же, можно все это представить и с противоположной позиции: успокаивающая и одновременно провоцирующая темнота.

Одержимость Хааса светом, как физическим, так и метафизическим, проистекает из личного опыта: он вырос в самой западной провинции Австрии на границе со Швейцарией. «Я не люблю эти высокие горы, - говорит он, - они крадут свет; они опасны и холодны»²²⁹. Несмотря на то, что Хаас дистанцировался от ландшафтов, он все еще чувствует прочную связь с Австрией. У него «сильная эмоциональная связь» с музыкой Моцарта, Шуберта и Малера, а также с венской школой, с которой Хаас имеет прямую связь через одного из своих учителей, Фридриха Церха. По этому поводу Хаас говорит: «Я прожил несколько лет в горах Австрии и любил гулять по ночам на свежем воздухе. Однажды ночью, когда я вышел на прогулку, не было Луны и был очень густой туман, и я действительно ничего не видел, и я не мог ничего увидеть, я думал, что вернусь. Но уже через несколько минут я обнаружил, что мои ноги автоматически нашли правильный путь. Когда я пересекал маленький мостик через реку, я слышал шум воды. Я слышал изменение шума воды, с интенсивностью, которой у меня никогда не было раньше. Когда я вернулся, я понял, что что-то произошло: я — человек, чьим предкам на протяжении сотен тысяч лет, многие годы приходилось выживать в темноте, без электрического освещения. Все наши тела обладают способностью делать это, но мы живем так, что не можем использовать эти способности. Как будто есть желание темноты, а этого мы никак не можем обрести. Если я спрошу вас, имели ли вы когда-нибудь опыт полной темноты в вашей жизни, ответом будет — очень редко. Я думаю, что это заполнит некий пробел в жизни аудиотории, если мы создадим такую ситуацию. Это вызывает очень сильную эмоциональную реакцию, мы чувствуем звук каждой клеточкой тела»²³⁰.

Использование Хаасом тьмы в *In vain*, как и в ряде других произведений невозможно объяснить без возникающих противоречий. Тьма так же, как и огонь, скрывает множество противоречивых и параллельных интерпретаций: успокаивает и пугает, сжигает, очищает и искореняет. Тьма усиливает чувства, является нашим основным состоянием и нашим худшим страхом, символизирует мир и покой, но одновременно и полную безысходность. Антоним тьмы, или дуалистический партнер, — это свет. В *In vain* тьма спускается в концертное пространство дважды.

²²⁹ Plumley G. Georg Friedrich Haas: We live between contrasts' // The Guardian [Электронный ресурс] <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend>

²³⁰ Enright, "The Living Beings of Sound," 50.

Первое происходит постепенно, начиная с 70 такта и свет пропадает полностью к 75 такту. При этом первоначальный размер 4/4 заменяется хронометрированной партитурой. Инструментальные вступления координируются по отношению друг к другу, причем, как предполагается, что исполнители выучат свои партии наизусть.

Все струнные инструменты в этом эпизоде достаточно активны: они поддерживают (*sempre non vibrato*) - аккорд, совместно с отдельными исполнителями, которым нужно осуществлять - *crescendo* и *glissando*. Таким образом, большой аккордовый блок, поддерживается струнными. Его «обрамляют» незначительные звуковые события и микротоновые флуктуации, которые нарушают равновесие статичной поверхности звучания. Первое появление света после наступившей темноты с точки зрения проявления гармонического звучания напоминает восход солнца.

Повторное наступление тьмы в *In vain* прерывается агрессивным миганием резкого света. Свет резко включается и выключается. Сопоставляя тьму с ярким и искусственным освещением Хаас проявляет эту оппозицию в самых крайних ее проявлениях. Это сопоставление также позволяет сделать несколько вторичных наблюдений. Использование световых эффектов в музыке является, не таким уж новаторским приемом. Оно не только всегда играло определенную роль в ритуальных церемониях и театральных постановках, но также и в спектаклях, в которых музыка первостепенна. Примеров использования света – вполне достаточно и один из них — «Прометей» Скрябина. Подобные идеи можно найти также у Вышнеградского, на которого, несомненно, повлияла эстетика Скрябина наследником микротоновой концепции которого считает себя Хаас.

В восприятии микротоновых градаций и обертонов у Хааса также много общего с пространственными и визуальными факторами. Об окончании *In vain* и визуально-пространственных иллюзиях, которые возникают относительно круговорота движения в пьесе, Хаас пишет: «Я думаю, что восприятие микротоновых структур тесно связано с композиционным структурированием времени. Одно и то же событие может восприниматься совершенно по-разному в разных темпах, в зависимости от того, есть ли для этого время, успел ли слух зафиксировать интонационное качество музыки. Ближе к концу *In vain* я создал масштабный процесс, который начинается с медленного глиссанди, всегда поднимаясь от одного обертонового аккорда к другому. В то же время, траектория движения звуковых фигур - противоположная – нисходящая. Затем, глиссанди исчезают и остаются только падающие обертоновые аккорды, которые становятся все быстрее и быстрее. Основной тон всегда остается внутри системы равномерной темперации, а обертоны находятся вне ее. Когда временная дистанция между двумя аккордами сокращается до одной секунды, эти интонационные различия обертонов становятся все более и более ощутимыми. В то

же самое время исполнителям становится все труднее осознавать их. Характер обертонового аккорда постепенно теряется, и в конце концов все заканчивается очень быстро движущимся темперированным двенадцатитоновым вихрем²³¹.

В *In vain* темнота играет кардинально преобразующую роль – в том, что именно тогда, когда впервые погас свет, когда слушатели перемещаются из темперированной области - в совершенно новую – микротоновую, Хаас настраивает слушателей на ожидание второго наступления Тьмы. Слушатели предчувствуют радикальные изменения, которые должны произойти в конце, когда появится, хотя бы и условный, но все же «свет в конце туннеля». Ожидание, усиленное предыдущим приобретенным опытом, и «подорванное» Хаасом, создает множественные «ловушки» из ожидаемого и происходящего.

²³¹ Haas G. F. Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980 // Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik, ed. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2007), 128

4.2. LIVE-ELECTRONIC И МИКРОХРОМАТИКА: ЧЕТВЕРТЫЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ

В четвертом струнном квартете Хаас применяет *Live-electronics* и особый творческий подход к функции структуры. В предисловии к партитуре четвертого струнного квартета Хаас описывает механизмы применения электроники. Электроника сводится к записи инструментальных звуков и их последующему воспроизведению с запаздывающим эффектом. Во время воспроизведения, возникают также вариации в скорости чтения, предусмотренные в партитуре. Динамики должны быть расположены на сцене. Следует искать возможности наибольшего сходства между звуками реальных инструментов и их последующим воспроизведением. Использование Хаасом электроники в квартете предполагает временные отклонения от первоисточника. Вариации скорости воспроизведения рассчитываются из отношения целых чисел. Этот процесс изменяет не только продолжительность исходного фрагмента, записанного в процессе исполнения в обратной пропорции к скорости чтения, но также и позволяет перемещать оригинальные частоты в микротоновые транспозиции. Использование электроники Хаасом в этом сочинении, состоит из воспроизведения ранее записанных фрагментов во время исполнения. При указании параметров воспроизведения каждого фрагмента записи Хаас определяет объем и скорость воспроизведения. Такие отношения даже просто с технической точки зрения позволяют предположить, что стратегия, которая регулирует скорость чтения записанных фрагментов, предназначена, в первую очередь, соответствовать гармонической логике.

Композитор говорит об этом следующее: «В моем Четвертом струнном квартете я впервые обратился к *live-electronic*. В этой технологии меня интересуют способы и возможности преобразования звука, а также записи и воспроизведения только что сыгранного материала, противостояние исполнителя с собственным недавним прошлым, которое будет смещаться в пространстве через временные преобразования звукового сигнала»²³². Нотный текст разделен на секторы. При этом секции II, III и IV воспроизводятся только один раз. Фрагмент II играет-ся без изменения скорости, продолжительности и транспозиции, что позволяет оценить значение этого музыкального материала в новой структурной ситуации. Фрагмент III подвержен наибольшему искажению. На первый взгляд перед нами образец алеаторической мобильной формы, которая реализуется именно при участии *live-electronic*, однако есть нотируемые эпизоды и другим образом.

²³² Haas G. F. Streichquartett#4 (score) 2004 Universal Edition URL:<http://www.universaledition.com/komponisten-und-werke/Georg-Friedrich-Haas/komponist/278/werk/11251>.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically a fragment of the 'Quarteto de Cordas' by Georg Friedrich Haas. The score is organized into eight measures, labeled 'a' through 'h'. Measures 'a' and 'b' show staves for Violino I, Violino II, Viola, and Cello. Measures 'c' and 'd' show staves for Violino I, Violino II, Viola, and Cello, with a 'Modelos' section. Measures 'e' and 'f' show staves for Violino I, Violino II, Viola, and Cello, with a 'Modelos' section. Measures 'g' and 'h' show staves for Violino I, Violino II, Viola, and Cello, with a 'Modelos' section. The score includes various annotations such as 'Gravação trecho' (Recording snippet), 'Reprodução trecho' (Reproduction snippet), 'Gravação trecho' (Recording snippet), 'Reprodução trecho' (Reproduction snippet), 'Gravação trecho' (Recording snippet), 'Reprodução trecho' (Reproduction snippet), 'Gravação trecho' (Recording snippet), and 'Reprodução trecho' (Reproduction snippet). The score also includes a 'Modelos' section and a 'Partitura' section. The score is written in a complex, non-linear fashion, with various annotations and markings.

Хаас Четвертый струнный квартет – фрагмент партитуры

Тембр, гармония и микро-мелодии создают особое изменчивое пространство, периодически создаются микрополифонические каноны и, таким образом, однородность текстурных материалов и контрастность разделов, различным образом нотированных, усиливается, особенно в тех эпизодах, где появляется электроника. Хаас определяет микро-мелодику как использование микротоновых соотношений в певучей мелодии. (*cantabile*). По словам композитора, такой процесс был им унаследован от Джачинто Шелси в тот момент, когда он осуществлял запись фрагментов²³³. В различных фрагментах партитуры проступают принципы микрополифонии и микромелодизма Лигети.

²³³ Haas G. F. Octet Universal Edition: 2015 URL: <http://www.universaledition.com/composers-and-works/Georg-Friedrich-Haas/Octet/composer/278/work/14708>.

Intonation nicht unbedingt exakt, möglichst genaue Tonhöhen annähernd realisieren! 12-tönig temperierte Intonation

Intonation nicht unbedingt exakt, Tonhöhen annähernd realisieren! ab hier wieder 7. Teilton (ca. 1/6-Ton tiefer als notiert)

Intonation nicht unbedingt exakt, möglichst genaue Tonhöhen annähernd realisieren! 12-tönig temperierte Intonation

Intonation nicht unbedingt exakt, Tonhöhen annähernd realisieren! ab hier wieder 5. Teilton (ca. 1/12-Ton tiefer als notiert)

Intonation nicht unbedingt exakt, möglichst genaue Tonhöhen annähernd realisieren! 12-tönig temperierte Intonation

Intonation nicht unbedingt exakt, Tonhöhen annähernd realisieren! ab hier wieder 3. Teilton (reine, schwebungsfreie Quinte)

1. VI.

2. VI.

Va.

Vc.

el.

ausblenden

UE 32 915

Хаас Четвертый струнный квартет – фрагмент партитуры

В разделе D в инструктивной форме предлагается перенастройка струн. Схема дана Хаасом в приложении к партитуре:

Obs.: Parciais livres dentro da série de c°

Tabela de parciais (vide fig. 5)
(s/ 5° parc., 10° c/ 9° ou 11° parc.)

Transposição e correções c/ eletr. Ref.: 16° parcial (c°)

Parciais

	A	livre	G	livre	F	livre	D	Sequenciamento
Violino I	A		G		F		D	VI. I +2 seg. VI. I - 9°
Violino II	A	A	G	A	F	A	D	VI. II +4 seg. VI. II - 7°
Viola	A	ao L	G	ao L	F	ao L	D	Va. (2° acima, 2° parc.) Va. - 3°
Cello	A		G		F		D	Vc. +5 seg. Vc. - 1°

↓

rep. III (7:6) - (Dur. 3:18 min) →

grav. III. (Dur. 4 min) →

Хаас Четвертый струнный квартет – фрагмент партитуры

*После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии
от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19*

Хаас Четвертый струнный квартет – фрагмент партитуры

Для Хааса важно, чтобы микротоны звучали разборчиво. Также важно, что становится ясно из этого приложения, что ключевая гармоническая структура присутствует постоянно, и она достаточно четкая. Хаас проводит раздел D, в котором осуществляется перестройка струн, через многослойное глассандо. Последовательность перестройки определяется в соответствии с четким порядком. В разделе G Хаас применяет только текстовые инструкции. Действия в переходных тактах подробно изложены в конце раздела F, расширяя понятие однородности между разделами и материалами.

Хаас Четвертый струнный квартет – фрагмент партитуры

Гибкость, присущая формальным системам нотации приводит Хааса к разделу, в котором определяются все взаимодействия между электронным и акустическим материалами, объясняя динамическую драматургию всей пьесы. Относительно электронных процессов важно отметить, что Хаас представляет также и альтернативные варианты, позволяющие говорить о гибкости взаимодействий: так, например, в начале фрагмент «записанного материала» может следовать через 20 секунд после «живого исполнения» с одной скоростью, или же через 15 секунд, но с более высокой скоростью.

При анализе музыки Хааса исследователи в основном сосредотачиваются на ее связи со спектрализмом, выраженной с использованием микротоновости. Несмотря на то, что это, несомненно, очень важные аспекты музыки композитора, Хаас многократно повторяет утверждение Шёнберга о том, что структуру и эмоциональное содержание нельзя рассматривать как противоположности; это аспекты одного и того же. «Я пытаюсь создать музыкальный язык, который не основан на каких-либо структурах или формулах, - говорит он, я сосредотачиваюсь на основах восприятия звука»²³⁴. «Я просто не думаю, о том, что может существовать искреннее желание достичь какого-либо звучания», - утверждает он. «Когда мы смотрим на иные музыкальные культуры, мы не находим в них никакого интереса к простому мажорному аккорду. Все они в большей степени заинтересованы в вибрациях». Возвращаясь к западной традиции, он объясняет, почему в оркестрах 16 первых скрипок или почему для каждой отдельной ноты на фортепиано есть три струны, и происходит это именно «потому что мы очарованы звуковыми вибрациями»²³⁵.

²³⁴ Plumley G. Georg Friedrich Haas: We live between contrasts' // The Guardian [Электронный ресурс] <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend>

²³⁵ Plumley G. Georg Friedrich Haas: We live between contrasts' // The Guardian [Электронный ресурс] <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend>

4.3. МИКРОТОНОВОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГА ФРИДРИХА ХААСА

В одном случае микротоновость — это просто продукт эквидистантного деления октавы, то есть чисто арифметического способа. С другой позиции он представляется в качестве выражения определенного иерархического порядка, который проистекает из физического явления — обертонового ряда, лежащего в основе акустики. Трансформации идей микротоновости представляют собой квинтэссенцию музыки Хааса. Он говорит, что гармония русского композитора Ивана Вышнеградского (1893 – 1979) оказала формирующее влияние на его творчество. Хаас очень много занимался глубинным анализом идей микрохроматики. Вышнеградский, который изложил свои принципы в «Руководстве по четвертитоновой гармонии», труде, впервые опубликованном в 1938 году, предполагал использовать четвертитоны, третьитоны, шеститоны, а также микроинтервалы образующиеся от деления октавы на восемь и более микрочастей. Интервалы, лишь незначительно расходящиеся от своих представлений, со смещением на октаву, которые демонстрируют ноноктавный принцип, о чем заявляет Хаас в этой теоретической работе, производят микротоновые гармонии, столь характерные для творческого почерка композитора. Использование микротонов также подразумевается этими неоктавирующими шкалами, хотя математические вычисления Вышнеградским темперированного полутона никоим образом не объясняют разнообразие микротоновых звуков в работе Хааса. Микротоновость может быть вызвана введением обертоновых аккордов (в частности, на струнах), расщеплением звуков или использованием ударных инструментов (гонги с неточной настройкой, эффект микротоновой реверберации барабанных мембран). Человеческий голос с его способностью свободной интонации также открывает множество возможностей. Подводя итог научным исследованиям Хааса и природы звука, следует подчеркнуть, что все системы настройки остаются фикцией и идеализированными представлениями. Хаас противопоставляет спор о предполагаемой естественности обертонового ряда - искусственности равноудаленной двенадцатитоновой гаммы - признанию того, что аккорд, состоящий из частичных тонов обертонового ряда, не является результатом анализа реального инструментального звука. Это всего-лишь абстракция, почти фикция. Однако согласно Хаасу, этот же самый аккорд в последствии развивает свое собственное независимое качество.

«Физические основы моей музыки легко объяснить, – утверждает Хаас. Вы можете найти их в любом элементарном учебнике по акустике, причем в самом начале под заголовком: «Обертоновый ряд». Если бы я был композитором-спектралистом, и какой-либо музыковед, анализирующий мой квартет для четырех гитар, попросил бы меня прислать отдельные черновики и эскизы, чтобы понять мой замысел, возможно, я бы проанализировал частоты и полу-

чил из них в итоге свою музыку. Но, увы, я слишком ленив для этого. Я не хочу этого делать. (...) Мой метод намного проще: я знаю, что в рамках возможностей какого-либо одного инструмента обертоновые аккорды обогащены микротоновыми кластерами. (...) По соображениям целесообразности, я выбрал в этой работе двенадцать тонов и построил микротоновые кластеры²³⁶. Один из главных вопросов для Хааса заключается в том, что, обратившись к микротонности, воплощая ее в своих произведениях, он, тем не менее, так и не нашел для себя концепции, в которой бы осуществлялась работа с микро-ритмом.

Утверждения композитора, тиражируемые в прессе, наводят на мысль о Хаасе как об индивидуалисте, чья музыка бросает вызов четко прописанным категориям. Отказ Хааса от приверженности к каким бы то ни было существующим техникам, однако, не следует воспринимать как требование полной автономии, и Хаас это открыто признает в своем эссе 2003 года под названием *Mikrotonalitäten*, где он утверждает, что его музыка свободно опирается на широкий спектр микротоновых традиций. Излагая свой «особый случай», он связывает воедино отдельные факты истории микротоновой музыки, сводя все ее многообразие к четырем обобщенным подходам. Четыре различных подхода к микротонности впервые были намечены в теоретическом эссе Хааса 1999 года *Jenseit der Zwölf Halbtöne*²³⁷, более подробно о них он писал в своей статье 2003 года — *Mikrotonalitäten*²³⁸. Далее, в более развернутом виде в они фигурируют в статье 2007 года, опубликованной под названием *Mikrotonalität und Spektrale Musik seit (1980)*²³⁹.

Хаас предлагает следующие четыре основных пути развития микротонности,:

1. Равномерные деления октавы на какие-либо части;
2. ориентацию на пропорции обертонового ряда,
3. техники разделения звука *Klangspaltung*, которые создают эффекты биения между тонами, близкими к унисону,
4. Алеаторические подходы, которые приводят к непредсказуемому содержанию микротонности.

Для каждой категории он определяет ряд композиторов, представляющих тот или иной принцип микротонности: первый принцип включает в себя творчество Вышнеградского, Хабы, Ричарда Генриха Штайна, и Хулиана Каррильо. Второй подход соотносится с идеями Гарри Партча, Ла Монте Янга

²³⁶ *Georg-Friedrich-Haas* [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/works/quartett-12954.htm#haas.pdf>

²³⁷ *Haas G.F.* “Die Verwirklichung einer Utopie: Ultrachromatik und nicht- oktavierende Tonräume in Ivan Wyschnegradskys mikrotionalen Kompositionen,” in *Harmonik im 20. Jahrhundert*, Vienna, wuv-Universitätsverlag, pp. 87–100

²³⁸ *Haas G.F.* ‘Mikrotonalitäten’, *Mikrotonale Tonwelten*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (München, 2003), 59

²³⁹ *Haas, G. F.*, “Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980,” in Jörn Peter Hiekel (ed.), *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Mainz, Schott, 2007, pp. 123–29.

и Джеймса Тенни; третий происходит прежде всего из музыки Шелси; а четвертый относится к материалу пьес для подготовленного фортепиано Кейджа. Выходя за рамки микротоновости, Хаас утверждает, что на него оказали влияние как минимум, не менее сорока четырех композиторов, начиная от Перотина и заканчивая Лахенманом, широкий ряд которых охватывает почти все исторические периоды и промежутки между ними. И, наконец, исчерпав этот список для себя, он расширяет круг явлений, включив в него внемузыкальные источники, такие, как гул трансформаторов и прочие внемузыкальные шумовые явления. Эстетический эффект от подобного гибридного диалекта должен был создать художественное пространство, в котором исторически сложившиеся формы микротоновости могут свободно взаимодействовать. Однако чаще всего происхождение его материала скрыто за абстрактными музыкальными сущностями, которые позволяют ему вступать в виртуальный диалог с прошлым на скрытом даже от профессионального глаза, уровне. Один из возможных способов сформулировать плюралистическую позицию Хааса - это его связь с пансонорностью Вышнеградского. (*loi de la pansonorité*). Вышнеградский осуществил свой пожизненный проект по завоеванию ультрахроматической вселенной, которую он считал «бесконечной, непрерывной и однородной». Это означало, что, отказавшись от ограничений равномерной темперации, он стремился к абсолютному звуковому континууму, находящемуся в области чисто математической абстракции. Из этого многомерного пространства всевозможных звуков, Вышнеградский исследовал возможности конкретных звуковысотных систем, перемещаясь в область микротоновости и освоения внутритроновного пространства. На практике композитор в основном писал четвертитоновую музыку, однако, все же, иногда рисковал использовать системы, основанные на третьитоновости (делении октавы на восемнадцать частей), шеститоновости (делении октавы на тридцать шесть частей) и, наконец, двенадцатитоновости (делении октавы на семьдесят две части). Его целью было открытие новых способов микротоновости. Так, для Вышнеградского открылось явление пансонорности – это бесконечное поле возможностей, допускающее одновременное существование нескольких различных звуковых сред, что позволяет композитору существовать среди них совершенно свободно. Хаас также исследует возможность диалектического движения между непрерывными и дискретными пространствами высоты тона.

Описывая различные методы композиторской работы с микротоновостью, Хаас упоминает в статье Аблингера и Бернхарда Ланга, чьи методы исключительно индивидуальны: в случае с Аблингером, он говорит о его методе фонореализма, описанном выше, в котором «Аблингер играет с психологическим отчуждением, возникающим в тот момент, когда аналитические данные воспринимаются буквально. Электронно записанный звук проецируется на тонкую сетку из частот во времени. Измеряется амплитуда каждого частот-

ного диапазона, а затем результат переносится на инструментарий. Растровый шаг (максимальное приближение) является относительно грубым (три четверти тона или восемь частей деления на октаву), растровое время определяется композитором в разработке каждого произведения. Так получается, что хорошо известная музыка, «разбитая на цифровые пиксели», становится совершенно не узнаваемой. (*Quadraturen V - Musik*) (1997-2000) Бернхард Ланг в своем DWA Doubles/Schatten (2004) создает такие гармонические системы, которые разработаны на основе комбинационных и разностных тонов. Отправная точка для этих гармоний не конкретна для нотной фиксации: это интервалы, из которых путем суммирования частот или вычитания аккордовых полей можно было бы получить нужный эффект. Благодаря этому микрохроматические интервалы с помощью live electronic могли служить элементами «звукового обмена с музыкантами, в результате чего получался мерцающий, завораживающий звуковой мир. Для Ланга идея подобного удвоения имеет решающее значение»²⁴⁰.

Еще в своих ранних работах композитор перенастраивал инструменты, чтобы создать представление гармонического ряда с открытыми струнами. В пьесе *Quartett für vier Gitarren* (Квартет для четырех гитар), он применил скордатуру. С гитарой это относительно просто: нужно только отрегулировать низшую струну вниз на один полный тон, третья струна настраивается чуть больше, чем полутона ниже, а вторая струна чуть меньше, чем полутона выше. Пока все четвертые и пятые струны были настроены чисто, можно получить аккорд, состоящий из 2-го, 3-го, 4-го, 5-го, 7-го и 9-го обертонов контрабаса D только с открытыми струнами. Это дает следующие возможности: D – A – d – f # (за вычитанием одной двенадцатой тона), c1 (за вычитанием одной двенадцатой тона), e1. В отличие от скрипки, например, эта настройка гарантирует, то, что, несмотря на свою специфику, она остается постоянной во всем. По эстетическим соображениям чистый звук открытых струн требовал нивелирования. Следовательно, причина для отстройки 2-й гитары на двенадцатый тон ниже, чем 1-й гитары, 3-й гитары на два двенадцатых тона (и шестого тона) ниже, чем 1-й гитары, и 4-й гитары на три двенадцатых тона (четверть тона) ниже, чем 1-я гитара»²⁴¹.

Музыка квартета основывается на принципе контраста, образующегося между обертоновым рядом и аккордами, полученными из его же транспозиций. И в том числе эти контрасты ощущаются между первой гитарой и транспонированной, а также свободным микротоновым пространством, состоящим из различных пассажей четвертитонов и одной — шестой тона, в которых Хаас опирается на гармоническую концепцию Вышнеградского. Внутри этих

²⁴⁰ Haas G. F. Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980." In Orientierungen:

Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik, edited by Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2007, 138-150

²⁴¹ Haas G. F. Quartett für vier Gitarren URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/works/quartett-12954>.

образующихся микротоновых созвучий можно услышать воображаемую мелодию. Как микротоны, так и тона, которые звучат одновременно, чрезвычайно тщательно настроены, мы слышим мощный текстурный звук, богатый разнообразными ритмическими биениями, которые композитор использует в качестве «выразительного унисона». Обертоновый аккорд не создает какой-либо особой идентичности. «Когда я создаю спектральные аккорды, я думаю в первую очередь об общих акустических закономерностях, и не только потому, что они мне нравятся. В моей пьесе для камерного ансамбля *Ich suchte, aber ich fand ihn nicht*. (2011) есть продолжительный раздел, который состоит лишь из одного только обертонового ряда»²⁴².

Хаас использует только тоны из серии обертонового ряда, а именно - более высокие обертоны (начиная с 30-го). Они оказываются настолько близкими по отношению друг к другу, что выглядят, как соотношения между обычным тоновым интонированием и обертоновым размытием. Обертоновая композиция крайне изменчива. Однако эти изменения совершенно разные: они осмысляются как темброво-инструментальная трансформация обертонового ряда»²⁴³. Спектральный анализ дает точные характеристики. Однако, инструменты, которые должны воссоздать их, не могут их воспроизвести с абсолютной точностью. Идея Хааса состоит в том, что спектр звука разрушается даже тогда, когда хоть одна из частичек этого спектра звука вносит свои собственные элементы в звук. Каждый спектр звука реализуется дополнительно через интерпретацию, связанную с тем обстоятельством, что интонационные колебания неизбежно разрушаются.

Тридцатиминутная композиция обозначена Хаасом как *Концерт для шести микротоновых фортепиано и оркестра*. Путем перенастройки пяти фортепиано возникает полная микротоновая гамма с 72 равными делениями октавы и здесь, опять же вспоминаются подобные примеры из Вышнеградского. Настройка фортепиано осуществляется следующим образом: первое фортепиано – 1/6 тона вверх; второе фортепиано 1/12 тона вверх; третье фортепиано – обычная настройка; четвертое фортепиано – 1/12 тона вниз; пятитон фортепиано- 1/6 тона вниз, и шестое фортепиано - 1/4 тона. В итоге возникает невероятная специфичность как звуковысотная, так и тембровая, благодаря подобной микротоновой перестройке. Предлагаемая композитором тоновая транспозиция используется двумя основными способами на протяжении всей пьесы: во-первых, с тем, чтобы приблизить с предельной точностью к той части обертонового спектра, в котором возникают всевозможные микротонно-

²⁴² Haas G. F. Auszüge aus dem Vortrag Ich bin kein spektraler Komponist, gehalten von Georg Friedrich Haas am 07.12.2012 im Rahmen des Symposiums Les espaces sonores in E-Mail Georg Friedrich Haas an die Verfasserin der Arbeit vom 13.01.201

²⁴³ Haas G. F. Auszüge aus dem Vortrag Ich bin kein spektraler Komponist, gehalten von Georg Friedrich Haas am 07.12.2012 im Rahmen des Symposiums Les espaces sonores in E-Mail Georg Friedrich Haas an die Verfasserin der Arbeit vom 13.01.201

вые отношения и создать спектральные аккорды, а во-вторых, чтобы далеко выйти за пределы равномерной темперации. Большая часть драматического напряжения в работе - результат наложения и комбинации существующих различных методов использования микротоновости.

В статье *Fünf Thesen zur Mikrotonalität* Хаас выражает свое категоричное мнение относительно того, что серия обертонов для него не более важна, чем любой другой принцип звуковысотной организации, заявляя, что он «точно такой же искусственный как и любой другой музыкальный материал»²⁴⁴. В соответствии с утверждением американского композитора Джеймса Тенни, который сказал: «Я не использую гармонический ряд, для того, чтобы имитировать что-либо другое. Для меня - это объединяющая структура»²⁴⁵, обертоновый спектр у Хааса основывается на гармоническом принципе, отражающем такую точку зрения, в которой используемый математически совершенный ряд (f_1 , f_2 , f_3 , и т. д., когда f = основная частота), а не реальные спектры обычно определяется с помощью быстрого преобразования Фурье, или же других искаженных негармонических спектров:

²⁴⁴ Haas G.F. 'Mikrotonalitäten', *Mikrotonale Tonwelten*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (München, 2003), 59

²⁴⁵ Haas G.F. 'Mikrotonalitäten', *Mikrotonale Tonwelten*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn (München, 2003), 59

Partial: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Преобразование обертонового ряда

На протяжении всей композиции *Концерта для шести микротоновых фортепиано и оркестра* Хаас создает различные спектральные аккорды из 34 звуков, используя микротоновый звукоряд из 72 равных делений октавы, чтобы представить различные обертоны в значительной точности. Постоянно меняющийся, настойчивый характер артикуляции у фортепиано создает еще более нестабильное звучание, потому что темп постепенно ускоряется в течение каждой фразы, создавая импульс, который сопоставляется со статикой. Когда *ускорение* и нисходящее движение становятся постоянными (например в 182 такте) музыкальная идея напоминает эффект Шепарда-Риссе, звукоряда, который создает иллюзию бесконечно повышающегося или понижающегося тона, в то время как, в данном варианте с непрерывно ускоряющимся или замедляющимся ритмом на самом деле его высота в целом не меняется.

Непрерывная шкала Риссе завершает и самую известную пьесу Хааса *In vain*. Хаас явно использовал этот прием вполне осознанно. «Хотя я и предпочитаю сдержанность в навешивании чрезмерно субъективных ярлыков на материал, утверждает он, но особый музыкальный характер, тем не менее, дает возможность отметить поразительное сходство между этой музыкой и психоакустическим феноменом, известным как тон Шепарда. Этот тон состоит из синусоидальных компонентов на расстоянии октавы друг от друга с фиксированной огибающей, которая идет к нулю на низких и высоких частотах.[...] Когда мы поднимаем синусоидальные частоты, составляющие полутона, мы получаем ощущение увеличения высоты тона. Это чувство изменений сопротивляется, полутон за полутон, но когда мы достигли в общей сложности 12 полутонов, мы вернулись туда, где мы начали»²⁴⁶. Хотя тона Шепарда несколько отличаются от музыкальных тонов, потому что, хотя они и имеют множество призвуков, они опускают обертоны, отличные от тех, что находятся на расстоянии октавы друг от друга. Иллюзия бесконечно повышающегося или понижающегося тона образуется путем наложения серии восходящих и нисходящих звуковых последовательностей.

Технический способ, в результате которого достигается подобный эффект, основан на том же синтезе тонов Шепарда, представляющем собой результат действия нескольких нисходящих линий с самым тяжелым грузом, помещенным на середину. Вступление в *In vain* действует почти исключительно в динамике тройного пианиссимо у фортепиано таким образом, что объем достигается за счет плотности сложенных линий, а не за счет их громкости. Партитура не содержит нотированных *crescendo* или *diminuendo*, но во всем этом разделе динамика такова, что работает на пианиссимо для всех инструментов, несмотря на их естественные сильные/слабые стороны в каких-либо регистрах.

Впервые обертонный аккорд Хаас применил в композиции 1978 года. Ему нужно было создать пьесу для школьного хора и он решил сделать композицию для 29 говорящих голосов. В качестве темы он выбрал «одиночество», пытаясь изобразить отзвуки, которые человек может услышать, находясь в одиночестве. В тот период он еще не использовал обертоновые аккорды. Осознание того, что все, что звучит, не стоит на месте, а постоянно меняется, было основополагающим. Одиннадцать лет спустя в 1991 году, когда композитор оказался в IRCAM, он сделал запись короткого текста с демонстрацией его обработки на компьютере с размышлениями о звуке и его основаниях. Он тогда для себя понял, что звук – это не состояние, это процесс²⁴⁷. Он стремится вытеснить процесс формализации композиции интуицией и свободно работать со звуковым материалом.

Для себя Хаас установил два основополагающих фактора композиции:

²⁴⁶ Pierce J. "Introduction to Pitch Perception," in *Music, Cognition, and Computerized Sound: An Introduction to Psychoacoustics*, ed. Perry R. Cook (Cambridge, MA: The MIT Press, 2001), 67

²⁴⁷ Haas G. F. Auszüge aus dem Vortrag *Ich bin kein spektraler Komponist*, gehalten von Georg Friedrich Haas 07.12.2012 im Rahmen des Symposiums *Les espaces sonores* in E-Mail Georg Friedrich Haas an die Verfasserin

первый – недоверие к октавным идентичностям, октавная транспозиция в обертоновом ряду на октаву может полностью изменить эффект этого обертонового аккорда, она способна даже уничтожить его. Второй – невозможность взаимозаменяемости горизонтали и вертикали. Деконструкция аккорда на отдельные мелодические тона и трансформация его в мелодию могла существовать в прошлом. Для него гармония – это вертикаль, а мелодическая линия – горизонталь, и взаимозаменяемости между ними быть не может. Каждый из этих музыкальных компонентов существует в рамках собственной системы. У него нет желания осуществлять спектральный анализ звука и затем переводить его как в горизонтальные мелодические формы, так и в гармонические. Для того, чтобы создать мелодию из звуковых спектров, он намеренно создает глубокий разрыв между ними. Хаас считает, что выбор звуковых систем, используемых в теории музыки, слишком велик. Намного более важным фактором для композитора становится, то, какой материал он использует, и то, как этот материал применяется. Периодическое использование спектральных гармоник, полагает Хаас, не говорит о том, что он спектралист: «Мой художественный инстинкт я бы назвал музыкальной полиаморией. Я пишу то, что я хочу. Не больше и не меньше»²⁴⁸.

В своей теоретической статье под названием «За пределами 12 полутонов — попытка синопсиса методов микротоновой композиции»²⁴⁹, представленной в буклете Зальцбургского фестиваля 1999 года, он утверждает, что изначальное понятие «микротоновости» было заменено свободной экмеликой в индивидуальном композиторском применении ее в качестве собственного звукового материала. Он работает с эстетическим видением этого явления, пытаясь через все невероятное многообразие звуковысотной палитры выразить человеческие «эмоции», трудно уловимые состояния человеческой души²⁵⁰.

«Мне, как композитору, говорит Хаас, — всегда хотелось бы иметь определенную музыкальную теорию, не только отражающую стремление к пониманию музыки на когнитивном уровне, а также способствующую созиданию авторской лексики»²⁵¹.

Способ, к которому пришел Хаас в противопоставлении двух различных систем настройки в рамках одной пьесы он объясняет в интервью 2011 года: в начале 1980-х годов композитор из Граца Герман Маркус Прессель написал достаточно прямолинейно структурированное вокальное произведение, которое он назвал *Asralda*. Пьеса основана на ярком контрастном проти-

²⁴⁸ Auszüge aus dem Vortrag *Ich bin kein spektraler Komponist*, gehalten von Georg Friedrich Haas am 07.12.2012 im Rahmen des Symposiums *Les espaces sonores* in E-Mail Georg Friedrich Haas an die Verfasserin der Arbeit vom 13.01.2013

²⁴⁹ Haas G. F. mudok.at/wp-content/uploads/2017/07/gfha004.pdf

²⁵⁰ Haas G. F. 'Fünf Thesen zur Mikrotonalität', in Lisa Farthofer, Georg Friedrich Haas, 'im Klang Denken' (Saarbrücken: Pfau: 2007), 122-127.

²⁵¹ Haas G.F. 'Fünf Thesen zur Mikrotonalität', in Lisa Farthofer, Georg Friedrich Haas, 'im Klang Denken' (Saarbrücken: Pfau: 2007), 122-127.

вопоставлении тритона (A-Eb) и обертонового ряда (от D–A). Этот контраст был воплощен в названии искусственно созданного слова, составленного из “Asraphael”— духовного начала (тритон -A-Eb) и Esmeralda (Эсмеральда) сенсорно-чувственного обертоновый ряд от D–A. Эта идеологическая слегка эзотерическая идея меня нисколько не интересовала. Однако, контраст между звуковыми структурами, это то, в чем, в течение следующих тридцати лет мне предстояло упражнять свой ум во многих моих сочинениях²⁵².

²⁵² Varga, *Three Questions for Sixty-Five Composers*, 104.

4.4. ПРИНЦИПЫ НОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ – ШЕСТЬ ТЕЗИСОВ

Хаас воплотил свои музыкально-теоретические идеи в провокационном тексте *Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen*²⁵³. Его волнует глубокое несоответствие между современной композицией и теорией музыки, в которой зачастую теоретические концепции преобладают над содержанием.

Теория звукового восприятия vs способы анализа музыки

Идеи Хааса фокусируются на теории звукового восприятия. Он также критикует традиционные способы анализа музыки, которые, по его мнению, не имеют ни малейшего отношения к современной композиции. Аргументы Хааса основываются на его авторской концепции, которая сочетает в себе постспектраллистские идеи со сложным микроинтервальным мышлением и эстетической позицией, фокусирующейся на проблемах слушательского восприятия. Тем не менее, можно предположить, что впечатление о несоответствии между теоретическим дискурсом музыки и композиционной практикой отражает мышление нескольких современных композиторов, с разных эстетических позиций.

XX и далее XXI век спровоцировали процесс глобального расширения музыкально-теоретической мысли. Существенный вклад в него внесли также такие крупные композиторы, как Шёнберг, Хиндемит, Мессиян или Булез. Длительный период композиторы считали необходимым объяснять собственные теоретические концепции, которые становились обоснованием их же творческой позиции. Затем, в последней четверти XX-го века, произошел резкий исторический поворот. Новый музыкально-теоретический дискурс эпохи постсериализма, скорее дополнял, или частично подавлял прежний, предлагая системный подход. Этот процесс эволюции музыкально-теоретической мысли внес свой вклад расширением ареала научных притязаний музыкознания, объединив вокруг него философию, когнитивистику, и психоакустику и кибернетику. Процесс возрастания несоответствия, между теорией музыки и композицией развивался за счет использования в музыкальной композиции компьютерных и электронных источников, что позволило сфокусироваться области звука сделать шаг в сторону от прежних способов нотации. Многочисленные и крайне разнообразные тенденции в композиторском творчестве также требовали сознательного отказа от каких бы то ни было традиций. Таким образом, композиторы ощутили разнонаправленные траектории движения музыкально-теоретических идей и собственно композиторских концепций. Если в XX веке они двигались параллельно, то в XXI, этот процесс принял характер философствования, в большей степени, чем создания каких-либо теорий, воплощенных в структурных композиторских концепциях.

²⁵³ Hass G.F. Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen // Dissonance 2012, # 117, März S. 15–21

Хааса волнует вопрос, сохранится ли эта тенденция радикального дистанцирования между теорией и композицией и приведет ли она к диссоциации в том смысле, что некоторые области музыкальной композиции останутся без «теоретической подпитки» и, соответственно, музыкальная теория, окончательно потеряет контакт с конкретными проявлениями современного композиторского творчества?

Звук против нотации

Хаас начинает свой теоретический труд с тезиса заключающегося в том, что объектом теоретического исследования музыки должен быть звук, а не нотация, и утверждает, что сегодня можно сосредоточиться непосредственно на звуке вне традиционной нотации.

Эта критика нотации в основном носит характер критики структурализма как такового. Она проявила себя в конце 1960-х и 1970-х годах, например, в контексте спектральной музыки. Явный акцент на звуке основывается на композиторской практике, которая оперирует акустическими и электронными звуками и их производными моделями. С другой стороны, имеются усовершенствованные технические возможности для надлежащего анализа звуковых явлений. Теория со своей стороны, предложила идеи лучшей категоризации и, соответственно, анализа сложных звуковых явлений современной музыки. Значительный вклад внесла книга Шеффера *Traité des objets musicaux* (1966), которая далее послужила основой для теории спектроморфологии Смолли в 1980-х гг. и теоретическая работа Лахенмана *Klangtypen der Neuen Musik* (1966/1993). Последняя привнесла в музыку новый звуковой лексикон, предложив теоретический инструментарий для регистрации и классификации сложно дифференцируемых звуковых явлений. Особенно перспективными Хаасу представляются интегративные подходы, сочетающие нотационный анализ со спектральным анализом. Кристиан Утц и Дитер Кляйнрат в своих статьях *Klang und Wahrnehmung* (Звук и восприятие)²⁵⁴ обосновывают и доказывают на конкретных примерах, насколько плодотворным может быть рациональное сочетание технологий с теоретическим пониманием музыки. Эти представления носят более комплексный и многослойный характер²⁵⁵.

Для метода, предлагаемого Утцем и Кляйнратом, существенным фактором является то, что и музыкальное восприятие так же, как и слуховое восприятие в целом, строятся на основе когнитивной организации звуковых

²⁵⁴ Utz C., Kleinrath D. Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann Zur Wechselwirkung von Tonhöhen – und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post- // *Klangperspektiven*, ed. by Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke Verlag, 73-102

²⁵⁵ Utz C., Kleinrath D. Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann Zur Wechselwirkung von Tonhöhen – und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post- // *Klangperspektiven*, ed. by Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke Verlag, 73-102.

событий, которую методологически можно отделить от композиционно-практической организации. Помимо того, что композитор, как правило становится первым слушателем, «живущим» изнутри своих же собственных звуков, композиционно-технические структуры возникают исторически из сложного процесса взаимодействия художественной интенции композиторской реализации, исполнительской и практической интерпретации, когнитивных, а также социокультурных моделей. В области новой музыки в значительной степени над восприятием того или иного произведения, преобладает неоспоримый авторитет авторской позиции, поэтому слушатели помимо фундаментальных представлений о музыкальном восприятии полностью осведомлены о целях композиторской работы. Культурно-историческая контекстуализация теории музыки и музыковедения еще не достаточна, и в этом отношении отстраненная позиция – то есть бартовская «Смерть автора», действующая в диалоге с основами музыкальной психологии, и когнитивно ориентированная теория музыки могут быть весьма востребованными восприятием²⁵⁶.

Теория и практика

Аристотелевский примат теории в сравнении с практикой действовал в европейской музыке, по крайней мере, до XV века. Превосходство интеллектуальных аспектов композиции по сравнению с ее материальными проявлениями существовало вплоть до времен Гуго Римана. Как отмечал Дальхаус, акустика была исключена из теории музыки, потому что Риман взял за основу теории музыки музыкальную логику, а не физическое восприятие звуковых событий. В этом контексте можно рассматривать «освобождение» звука и поворот в его восприятии. С другой стороны, было бы односторонним и обедняющим сводить сложное эстетическое явление музыки к ряду акустических стимулов и их перцептивных представлений. Многослойные отношения между нотной записью и реальным звуком, которые не могут быть, в конечном счете, свободны от разночтений и противоречий, но в то же время стимулируют интеллектуальные проекции и интерпретации, является существенным для глубины выражения и богатства смыслов в музыке.

Приемы композиции

Еще один пункт, освещаемый в теоретической работе Хааса касается возможности анализа конкретных произведений, созданных с помощью различных компьютерных программ. На примере произведения, написанного с

²⁵⁶ Utz C., Kleinrath D. Klang und Wahrnehmung bei Varèse, Scelsi und Lachenmann Zur Wechselwirkung von Tonhöhen – und Klangfarbenstrukturen in der Klangorganisation post-tonaler Musik // *Klangperspektiven*, ed. by Lukas Haselböck, Hofheim: Wolke Verlag, 73-102.

помощью программного обеспечения *Open Music*, Хаас подтверждает свою мысль, что невозможно осуществить анализ произведения, не зная соответствующих данных. И даже если кто-то знает эти данные, единственное, что его волнует в этом случае, это возможность выявить ошибки при реализации изначальных данных. Эти проблемы являются основополагающими для музыкально-теоретической работы с компьютерной реализацией музыкальной композиции. В отличие от традиционных композиций, где можно проанализировать и невооруженным глазом обнаружить несколько вполне определенных композиционных аспектов, в сочинениях со сложными компьютерными операциями вряд ли возможно точно представить механизмы генерации тонов, ритмов и т. д., несмотря на то, что собрать эти данные для композитора не так уж и невозможно.

Машина и композитор

В следующей части своей статьи Хаас заявляет, что использование компьютерных программ в качестве основы композиционной техники означает делегирование этой техники машине, и тогда она, является скорее незафиксированной и нейтральной (“Wertneutral”)²⁵⁷. Очевидно, что компьютер, осуществляет операции, однако выбор конкретных операций и ввод основных элементов и далее — обработка результатов требуют композиторского решения, демонстрирующего его собственные представления о форме и звуке, которое использует компьютерные данные для формирования музыкальных жестов и соотнесения их друг с другом. В противном случае, некоторые аспекты произведения можно анализировать и без знания точных механизмов порождения музыкального материала: на уровне музыкальных фигур или звуковых объектов и их взаимодействия в рамках драматургии композиции и именно «феноменологический» анализ мог бы дать плодотворные результаты. Хаас делает еще более радикальными свои утверждения, когда пишет, что анализ новой музыки не должен быть связан с описанием того, каким образом создается то или иное произведение, и к каким эффектам стремится композитор в конкретном произведении. Очевидно, что вопрос относительно того, каков процесс создания музыкального произведения, не может быть единственной темой для анализа. Но, с другой стороны, если полностью пренебречь всеми этими факторами, то невозможно достичь более глубокого понимания основных элементов композиции в принципе. Рассмотрение диалектических отношений, возникающих между идеей и техникой исполнения данной идеи, бесспорно, является одним из самых интересных моментов теоретического исследования, а также основанием для серьезной критики. В противном случае одностороннее сосредоточение на категориях восприятия и эффекта су-

²⁵⁷ Haas.G. F. *Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen* // Dissonance 2012 #117, , S. 15–21

щественно снижает рефлексию музыкального произведения. Эта рефлексия должна попытаться выявить ключевые элементы произведения, обнаружить их связь друг с другом, подчеркнуть механизмы эволюции, включая также воображаемые траектории взаимодействий, которые существовали в интенции, но так и не были реализованы в рамках конкретной композиции. Все это относится к интеллектуальному измерению художественного опыта. Однако это интеллектуальное измерение не должно подавлять чувственное восприятие, но и не должно исключаться из поля взаимодействия.

Аналогия, вариации, новая идентичность

Хаас обсуждает далее некоторые абстрактные отношения и аналогии, которые предлагаются существующей нотацией (и все еще используются в традиционном музыкальном теоретическом мышлении), и ставит под сомнение их обоснованность в отношении анализа новой музыки. К этим явлениям относятся отношения между звуковыми событиями, которые звучат в разных октавах. Хаас говорит о том, что в атональной музыке перемещение события в другую октаву следует рассматривать как транспозицию. Под этим термином он подразумевает, что такие явления следует рассматривать как создание некоей новой идентичности, а не как разновидность прежней. Это критика октавной эквивалентности (как это проявляется, например, в теории множеств), вполне понятна с точки зрения музыкальной композиции, которая существует в соответствии со звуковыми структурами, учитывая, что события, которые транспонируются в другую октаву, имеют различные спектральные характеристики, атаки, затухания и т. д. Эти различия весьма существенны, и совершенно справедливо, что допущение тождеств и аналогий, которые в дальнейшем не функционируют как таковые, увеличивает расхождение между анализом и восприятием. В противном случае была бы необходима контекстуальная дифференциация. В соответствии с контекстом, полагает Хаас, следует различать аналогию, развитие и новую идентичность. Должно быть очевидно, что в контексте спектральной музыки эти явления имеют иную значимость и иную композиционную сущность, как, например, в свободной атональной или двенадцатинотной музыке нововенцев. Аналогичная проблема наблюдается и в отношении горизонтальных и вертикальных измерений. Хаас считает, что сходства между горизонтальными и вертикальными событиями не существует. Чтобы продемонстрировать это, он использует пример сложного аккорда с интервалами и шеститоновыми градациями, который преобразуется в мелодию. Позиция Хааса становится понятной, когда понимаешь, что эти элементы, такие как аккорд/мелодия, в данном случае принципиально различны, а вертикаль и горизонталь также различаются с точки зрения специфики восприятия.

Исходя из вышесказанного, можно определить, что центральные проблемы фактического соотношения теории музыки и композиции с позиции Хааса - следующие:

- Подлинная звуковая реальность музыкального произведения должна занимать более важное место в музыкальном анализе. Благодаря смене аналитического ракурса, мы должны подвергнуть сомнению традиционные способы мышления, которые более не являются единственно возможными, попытаться заменить их новыми концепциями.

- алгоритмическое представление композиторских намерений посредством интерпретации преобразуется в музыкальные действия;

- носитель информации о структурных образованиях может быть отражен в их взаимоотношениях друг с другом и в их механизмах эволюции;

- в новом понимании соотношения теории и практики Хаасом предлагаются основания, которые позволяют осмыслить диалектику между абстрактным и конкретным, между идеей и реализацией. В этих существенных свойствах партитура остается первичным полем аналитического исследования и не должна быть отвергнута в пользу одностороннего сосредоточения на звуке;

- интегральные аналитические методы, сочетающие в себе сочетание визуального;

- представления нотации в партитуре и чисто акустического звукового анализа, могут служить механизмами для достижения сложных целей. Технические новации – авторское «ноу-хау» и серьезное музыкально-теоретическое осмысление процессов позволяют сделать соответствующие выводы.

Современный процесс создания музыкальной композиции, который при помощи компьютерных технологий становится порой «невидимым», игнорировать не следует. Работа с эскизами и, соответственно, с данными, которую предоставляет композитор, предваряя процесс создания композиции может помочь пониманию формирования идей. Это усиливает возможности интеллектуального постижения произведения, не исключая возможности получения чувственно-эмоционального удовольствия. Понимание диалектики между идеей и техникой, несомненно является первостепенно важным.

Музыкально-аналитическое исследование, тем не менее, может быть вполне эффективным и без знания механизмов генерации музыкальной композиции, лишь через феноменологический анализ композиционных элементов, их конструирования и взаимодействия.

Материальная сущность звука долгое время не осознавалась в первостепенно качестве. Это, в свою очередь, не может привести к противоположной ситуации, когда звук и восприятие исключительно доминируют в дискурсе, а рефлексия и, соответственно, понимание музыкальных произведений выглядят архаичными. Плюралистический принцип анализа может быть весьма продуктивным и служить значительным обогащением для музыкально-эстетического опыта.

4.5. ОПЕРЫ ГЕОРГА ФРИДРИХА ХААСА

Первая камерная опера Адольф Вельфи *Adolf Wölfli* в списке сочинений Хааса появилась в 1981 году. Основой сюжета оперы стала судьба швейцарского композитора и художника, страдавшего шизофренией.

Вторая опера, которая принесла ему европейскую известность спустя много лет, в 1996 году – опера *Nacht* на тексты Гёльдерлина.

Ночь (Nacht) (1996)

камерная опера в 24 сценах. Либретто композитора на тексты Гёльдерлина

Nacht - это камерная опера в одном действии, разделенная на двадцать четыре картины, каждая из которых независима. Сквозь замкнутые картины проходит череда общих смысловых ссылок, аллюзий и реминисценций, как текстовых, так и музыкальных. Независимые картины-эпизоды четко отделены друг от друга также и в музыкальном плане. Самая короткая из них занимает не более полуминуты. Общий контекст, следующих друг за другом эпизодов, создается с помощью музыки, света, и цветофого оформления, параметры которых определены композитором в партитуре.

Либретто *Nacht*, написанное Хаасом, представляет собой монтаж, своего рода коллаж из текстов Гёльдерлина; большая часть текстов взята из «Гиперион» - эпистолярного романа, первоначально опубликованного в двух томах в 1797 г. (том 1) и 1799 г. (том 2). Каждый том разделен на две книги, включающие в себя эпиграф из Софокла в виде письма главного героя - Гипериона, своему немецкому другу Беллармина. Используются также отрывки из первого черновика незаконченной трагедии *Der Tod des Empedokles*, из «Эдипа» Софокла в версии Гёльдерлина, (*Ödipus der Tyrann*) и из писем поэта, адресованных ему. Тексты соединяются, без какой бы то ни было временной линейности без какого-либо сюжета. Тексты из разных источников или из разных фрагментов одной и той же работы нередко композитором помещаются в одну картину. Хаас не пытается воссоздать какой-либо хронологической последовательности, и в этом отношении коллажный принцип в структуре оперы, оказывается основополагающим. В некоторых случаях порядок следования эпизодов – обратный. Так, например, события трагедии Софокла-Гёльдерлина, но это единственный случай временной «регулярности», прослеживаемой в работе, но при этом образованной с принципом временной инверсии. Композитора, интересует отнюдь не логическое и не хронологическое развитие событий, а установка определенных эмоционально-резонирующих отношений.

Пять вокальных партий — сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон и бас и партия рассказчика (Sprecher). Существенным элементом коллажной

драматургии оперы *Nacht* является то, что несколько голосов могут интерпретировать один и тот же персонаж: в либретто и в партитуре певцы обозначены с их ролями и их изменениями. Список ролей и соотнесение их с вокальными партиями можно представить следующим образом:

Сопрано: Диотима, Иокаста, Второй гражданин, Друг Алабанды

Меццо-сопрано: Сюзет Гонтард, Гермократ, Иокаста, Друг Алабанды, Диотима

Тенор: Гёльдерлин 2, Гиперион 2, Павсания, Посланник 1, Креон, Алабанда

Баритон: Гёльдерлин, Гиперион, Эмпедокл, Эдип, Старший Хёльдерлин

Бас: Гёльдерлин 3, Гиперион 3, Первый гражданин, Посланник 2, Священник, Друг Алабанды 1 • *Рассказчик*: Старший Гёльдерлин, Гёльдерлин 4, Гиперион 4, Фермер, Крисия, Посланник 3, Эдип 2, Друг Алабанды 2.

Как можно увидеть из представленного списка, традиционная связь между певцом и персонажем в этом случае теряется, передавая чувство отчуждения. Потеря личности, отчужденность — центральные темы в творчестве Хааса в целом, и в опере *Nacht* — в частности. Музыканты, голоса и инструменты движутся на сцене и среди публики, в соответствии с характеристиками мобильного пространства, в котором должна исполняться опера. В границах точных указаний, предоставленных композитором в партитуре, имеется множество ссылок на режиссерское решение оперы, в котором определены важные для него факторы мобильного пространства. Таким образом, физическое пространство зала, трансформирующегося за счет перемещений музыкантов и вокалистов, акустика играют наиважнейшую роль в *Nacht*.

Вокальная стилистика, применяемая Хаасом весьма разнообразна: это и свободная от вибрато, слегка угловатая кантилена, состоящая из широких интервальных скачков, ярких диссонансов и сложных экспрессивных ритмических решений, акцентированных и тщательно отмеченных в партитуре, в которых можно заметить также всевозможные ритмические ракоходы и инверсии. Отношения между вокальными и инструментальными партиями также своеобразны: в то время как в некоторых моментах присутствует яркая игра тембров, вокальных стилей и всевозможных расширенных инструментальных техник, в то же время возникает и их функциональный взаимообмен. Он проявляется в использовании длительных или очень широких вокальных фраз, которые не слишком удобны для солистов, в то время как инструменты — напротив, интерпретируются «вокально», охватывая несколько меньший звуковой диапазон, а затем переходят к *quasi*-речевым фигурам, пытаясь «говорить» вместо вокалистов.

Инструментальный состав камерного оркестра:

Инструментальный состав включает в себя: флейту, а также пикколо, альтовую флейту и басовую флейту, кларнет и бас-кларнет, фагот и контрафагот, три тромбона, две басовые тубы и одну контрабасовую, аккордеон и струнные в составе: две скрипки, один альт, четыре виолончели и три пятиструнных контрабаса. Хаас предусматривает использование весьма широкой группы ударных — четырех ударников и также предусматривает использование дополнительных ударных инструментов, которые должны быть размещены в точных позициях, всегда зафиксированных в партитуре.

Каждый музыкант из струнной группы поочередно играет на двух инструментах: один настроен традиционно, другой со скордатурой в соответствии с настройкой, установленной композитором, благодаря которой в партитуру включаются микротоны с частотами, отмеченными буквально до сотых долей полутона. Скрипачи могут менять свои инструменты, не двигаясь, в то время как виолончелисты и контрабасисты должны оставлять свои инструменты в определенных точках помещения, о которых композитор говорит в предварительной схеме, чтобы было возможно сформировать соответствующую пространственно-сценическую конфигурацию, указанную в партитуре. Использование всевозможных флажолетов и микротоновых интервалов, которые образуют звуковую структуру оперы, находит свою параллель в свободном применении *Sprechgesang*. Как уточняет композитор в партитуре, сценические шумы, вызванные движением музыкантов и предписанной сменой инструментов, а также посторонние звуки со стороны публики, должны рассматриваться как неотъемлемая часть композиции.

Световая партитура является неотъемлемой частью музыкальной ткани, созданной Хаасом в соответствии с заданными параметрами: цветом, интенсивностью, формой, продолжительностью и их трансформациями. Уже из этого небольшого параметрического перечня становится очевидным, насколько близки области звука и света, которые, по мнению Хааса, являются настоящим, синтезирующим ощущения музыкальным инструментом.

Учитывая, что свет и звук также являются результатом вибраций: первый — видимой (вибрации электромагнитного спектра), а второй — воспринимаемый слухом, то подобные параллели приобретают эмпирические обоснования.

В *Nacht* световая партитура связана не с конкретными звуками как в иных примерах, о которых говорилось выше, а скорее с общей атмосферой, эмоциональным тоном, концепциями и персонажами. Световые позиции указываются в начале каждого эпизода. Иногда свет остается неизменным на протяжении всей сцены, в других случаях — происходят изменения интенсивности, параллельные динамике звуков.

Окончания эпизодов характеризуются световыми метаморфозами, его усилением, затемнением, внезапным выключением, медленным или внезапным изменением цвета. Различные персонажи в либретто связаны с определенным только им присущим световым эффектом, который служит своего рода лейтмотивом, отмечая их появление в сценическом пространстве: Эдипу предназначен белый свет, очень чистый и яркий, ослепительный, цвет, который является суммой всех колебаний хроматического спектра и который, сверх яркости парадоксальным образом указывает на его слепоту. Не с темнотой, а с избытком света, с белым, который в то же время жесток и катарсичен, как крайний этически обоснованный жест Эдипа по лишению себя возможности видеть свет. Эмпедокл отмечен карминово-красным или темно-красным светом, цветом и предзнаменованием лавы Этны, в которую он сам себя бросил. Красный - это цвет с самой длинной электромагнитной длиной волны и органическим цветом. Магма, кровь, вино и огонь, как мы увидим, являются элементами, присутствующими в текстах Гёльдерлина и либретто.

Рассеянный зеленый свет или чаще всего зеленое пятно характеризует сцены, сосредоточенные на Гиперионе. Зеленый является явным напоминанием о природе — ключевой теме жизни Гипериона, он служит отправной точкой и синтезом этой экзистенциальной притчи. Сам Гёльдерлин появляется всегда в светло-желтых или желто-оранжевых лучах света и не слишком интенсивных. Гёльдерлин, в тех случаях, когда на сцене он оказывается вместе с Сюжеттой, всегда сопровождается синим светом. Синий — особенно интенсивный цвет и богат всевозможными ссылками на образы и значения в дополнение к непосредственным, необходимым и первичным ассоциациям с цветом неба и моря. В христианской цветовой семантике он приобретает более позитивный и символический оттенок мира и представления «божественного», часто становясь характерным цветом одежды Иисуса Христа и Мадонны. В отношении темброво-музыкальных коннотаций, можно также сказать о том, что Кандинский, например, связывает синий цвет со звуком виолончели²⁵⁸.

Опера начинается без какой-либо инструментальной прелюдии, открываясь вокальным эпизодом, в котором вокалисты стоят в глубине затемненной сцены. С возникновением лучей света и постепенным освещением сценического пространства начинает звучать музыка. Текст Гёльдерлина, используемый в первой картине, взят из пятого акта его Эдипа: Эдип видит бездыханное тело повесившейся Иокасты, пытается развязать узел, с помощью которого она повесилась, и бессильно бросается на землю, в муках боли. Признавая свою роковую вину, Эдип срывает золотые броши с одеяния Иокасты и уходит, чтобы ослепить себя. С этого момента начинается его скитание, его изгнание на земле среди людей, самообречение на вечную тьму. Слово сублимирует боль и

²⁵⁸ Vasilij Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 2005

бессилие перед лицом злого рока, а в руках композитора, оно становится звуковой материей, где герой интерпретируется всеми тремя мужскими голосами на сцене, с различными вокальными интонациями и ритмами.

Рассказчик читает текст, давая ему пластический комментарий, также отмеченный композитором на одном из нотоносцев партитуры. Пение регулярно переходит декламацию, исполненную подчеркнуто избыточной патетики. Выразительные элементы уже присутствуют в «просодии» Гёльдерлина к которой композитор почти что ничего не добавляет. Стихотворная просодия с акцентуацией определенных звуков в словах используется в качестве выразительного средства, наряду с некоторыми длинными паузами, которые, почти риторическим образом, подчеркивают основные моменты монолога.

Рассказчик, таким образом, продолжает декламировать свой текст на пустой сцене на фоне звукового сопровождения из длинных протяжных звучаний скрипок и виолончелей с вкраплением в них коротких ритмических фрагментов кроталей и колокольчиков. Оркестр, который звучит вначале диссонантно и остро, передавая атмосферу острой непрекращающейся душевной боли, постепенно переходит к микрохроматическому звуковому полю струнных.

Гиперион интерпретируется четырьмя мужскими голосами, которые поют, в освещении зеленых лучей: баритон декламирует текст письма Гипериона — Белармину в спокойном повествовании, отмеченном в партитуре на одном нотоносце надписью «gesprochen», подчеркивая разговорный вокальный стиль. Повествование прерывается только в тот момент, когда, Гиперион стремится выразить свои страдания из-за того, что, в сущности «не обогатил мир ничем». И эта разочарованность, как уже было отмечено ранее, одна из ключевых тем в творчестве Хааса, созвучная с идеями Гёльдерлина. Далее в сценическом пространстве появляется тенор, перекрывая свое же отражение, и также становится «тенью» Гипериона, а рассказчик, тем временем, продолжает декламировать текст.

В лучах светло-желто-оранжевого цвета, начинается четвертая картина, представляющая о душевное помрачение старого Гёльдерлина. В либретто этой картины помещены тексты, с которыми поэт обращался к своим посетителям. Мы оказываемся в так называемом «Tübinger Turm», в полукруглой комнате плотника Ганса Циммера на берегу реки Неккар, где находится тяжело больной Гёльдерлин, в течение последних тридцати шести лет своей жизни, с 1806 по 1843 год. Здесь Гёльдерлин проводил свое время, сочиняя, принимая иногда посетителей и импровизируя на фортепиано.

С пятой по седьмую картины на сцене сосуществуют два действия параллельно: философское письмо Гёльдерлина к Шиллеру и личное письмо Сюзетты Гонтард к Гёльдерлину. То, что со всей очевидностью сразу бросается в глаза, это противоположный стиль и тон двух посланий: первое — официальное, фор-

мальное, исполненное вежливости, строгой логики, второе – экспрессивное и глубоко личное, интимное, которое можно сказать, заканчивается на первой же фразе: «Завтра после десяти я жду тебя» (Morgen nach zehn erwarte ich Dich). Эта фраза, написанная женщиной, которую Гёльдерлин искренне любил и называл Диотимой, как эфемерная поэзия, звучит вновь и в других эпизодах оперы. Это символ глубокого разочарования, дестабилизирующего психику писателя. Гёльдерлин работал домашним учителем в семье банкира, беззаветно влюбившись в мать своих учеников. Известно, что именно на фоне этого абсолютно обреченного на безответность безнадежного чувства у поэта усиливалась ипохондрия, которая в дальнейшем и стала причиной его душевной болезни. Свою возлюбленную он воспел в романе «Гиперион». В ней он видел живое воплощение идеальной женщины и матери. Под впечатлением от разлуки со своей далекой возлюбленной он создал печальную элегию «Плач Менона о Диотиме».

Пятый эпизод возвращается вокруг борьбы между творчеством поэта, его ужасными домыслами, его долгом перед человечеством и непреодолимым влечением к Сюжете - Диотиме, ее всепроникающим присутствием в его сознании. Философское письмо Шиллеру прерывается пением Сюжетты. Сюжетта заканчивает свое письмо, а Гёльдерлин продолжает свои фрагментарные высказывания на гносеологические темы (о проблемах познания через отношение субъекта к объекту). В этой сцене Хаас впервые использует *sprechgesang*: письмо читается четкой артикуляцией. Партия баритона накладывается на очень своеобразный звук тромбонов, в котором тромбонисты играют с сурдиной «wa-wa».

Используя самый известный текст стихотворения Гёльдерлина — «Песнь судьбы Гипериона», который в романе появляется только в пятьдесят восьмом письме Гипериона Беллармину, Хаас фрагментирует текст и каждую из строф помещает в разных сценах: в двенадцатой картине появляется первая строфа, вторая появляется в семнадцатой, третья — в двадцать первой.

Это тот самый текст, на который написана «Песнь судьбы» Ор. 54 для хора и оркестра. Йоханнеса Брамса и тот же самый текст, который становится невербальной смысловой цитатой в струнном квартете Луиджи Ноно «*Fragmente-Stille, An Diotima..*».

Двенадцатая картина начинается с первой строфы Гипериона – его «Песни судьбы» (*Schickalslied*). «Песнь судьбы» Гипериона воссоздается в пении двух взаимно резонирующих голосов, отталкивающихся друг от друга. С того момента, когда текст Песни судьбы прекращается, Хаас выводит на первый план все вокальные стили, которые использовал до сих пор: речитацию, ритмическую и интонированную декламацию, и *sprechgesang*.

Карминно-красный свет возвращается в другой сцене из Эмпедокла. Текст либретто взят из второго акта *Der Tod des Empedokles*. В этой картине композитор вновь оперирует приемами текстового монтажа. Драма Гёльдерлина прослеживается во всей своей полноте. Фрагментированные тексты продолжают повество-

вание об Эмпедокле у подножия Этны и доносят основные линии этой истории. Посланники Агридженто пытаются убедить Эмпедокла вернуться в город, после того, как они были сначала предметом почитания, а затем изгнаны, однако, философ отвергает это. Мысль привела его к радикальному выбору изоляции и поиска полной гармонии со стихиями, отказу от себя и материальности мира.

В тринадцатом эпизоде вновь появляется зеленый луч света. Картина исключительно короткой продолжительности (всего семь тактов и чуть более сорока секунд). В тексте, включенном в данный эпизод оперы, молодой человек Гиперион выражает свое разочарование и свой гнев за преступные деяния, совершенные «носителями новых идеалов». Эта картина разворачивается в атмосфере интенсивного и интимного лиризма: баритон впервые использует лирический регистр, с вибрато, подобная вокализация отсутствует в предыдущих эпизодах. Пение временами разделяет текст на слоги, и через фрагментацию, они ритмично декламируют слова.

Опера *Nacht* является произведением, которое, несмотря на свою короткую продолжительность, обладает чрезвычайно глубоким содержанием, исполненным множества взаимопересекающихся философских смыслов и экзистенциальных и лирических тем. Все содержимое вписывается в общий концепт ночи, которая является не только мистическим моментом духовного перерождения и близости к божественному, но и становится символом слепоты, экзистенциальной тьмы и безысходности.

"Прекрасная рана" (Die schöne Wunde) (2002-2003)

Третья опера, появившаяся в 2002-2003 годах – *Die schöne Wunde* (*Прекрасная рана*), созданная по заказу музыкального фестиваля Брегенца на либретто композитора и Изабель Херцфельд, имеет довольно сложную драматургическую структуру. Она объединяет два, казалось бы, ничем не связанных литературных текста — рассказ «Сельский врач» (*Der Landarzt*) Франца Кафки и «Колодец и маятник» Эдгара По.

Идея объединения этих разнородных литературных источников с помощью рассказчика на сцене, который повествует о своем эмоциональном состоянии, призвана сохранить текст Кафки в большей степени нетронутым, чтобы модифицировать текст Эдгара По, опуская откровенные эмоциональные высказывания, которые должны переходить в область музыкальной выразительности.

Хаас заставляет аудиторию сопереживать некоторым из тех эмоций, которые испытывают главные герои. В качестве особого приема он пользуется возможностями темноты и света. Так опера начинается с полной темноты, с которой сталкивается узник «Колодца и маятника» По. В тот момент, когда он оказывается в камере пыток, звучит инструментальная прелюдия. Когда заключенный внезапно открывает глаза, следуя своему экзистенциальному

стремлению увидеть то, что происходит, зрителям также становится доступным визуальное восприятие.

Опера вращается вокруг крайних состояний и экзистенциальных переживаний: эмоционального модуса кафкианского сельского врача и абсолютного отчаяния узника По, который слышит смертный приговор и теряет сознание, падая в бездну, в водоворот, который его уносит. Все происходящее лишает его надежды и даже малейшего шанса вернуться в реальный мир и выбраться из этого кошмара. Хаас создает звуковой портрет эмоционального состояния того героя, достигшего определенной точки, из которой уже более нет возврата, когда отчаившемуся человеку приходится продолжать свое бессмысленное движение навстречу неминуемой смерти. Эмоции возникают в режиме воспоминаний, с “приглушенной” степенью интенсивности по сравнению с реальными событиями.

Меланхолия (2008)

Меланхолия была создана Хаасом по одноименной новелле Джона Фоссе. В центре сюжета – эпизоды из жизни норвежского художника Ларса Хертевига. Влюбившись в 23 года в пятнадцатилетнюю дочь владельца дома, где он снимал комнату, он становится в буквальном смысле одержим ее образом. Несмотря на нахлынувшие и полностью захватившие его чувства, Ларс вынужден уехать. Его одолевают душевные муки, и долгое время художник проводит в психиатрической лечебнице. Тем не менее, лечение не приносит результатов, и Хертеvig доживает свои дни в нищете, рисуя лишь на газетах и табачной бумаге. «Это духовный, лирический мир, практически пугающий фотографический реализм – картин Хертевига, но в этих картинах есть печаль, метафорический страх и в то же время свет (хотя и неопределимый), который имеет что-то общее с трансцендентальной надеждой. Это то, что я пытался запечатлеть музыкально»,²⁵⁹ — говорит об этой опере Хаас. Так же как и в других произведениях Хааса, здесь используются микротоновые структуры. В партитуре дается предварительная настройка струнных инструментов:

²⁵⁹ Ender T. Fosse / G. F. Haas „Melancholia“, UA in Paris Österreichische Musikzeitschrift Volume 63: Issue 7 Published online: 07 Nov 2013 <https://www.degruyter.com/view/journals/omz/63/7/article-p68.xml> (дата обращения 20.08.2020)

Georg Friedrich Haas: Melancholia
Umstimmtable der Streichinstrumente

Abweichungen von der temperierten Stimmung in Cent

	IV	III	II	I
1. Violine	+46 (von Fis)	+4	-31	+20
2. Violine	+41 (von As)	-14	+37	-29
3. Violine	-4	-47 (von Cis)	+38	-27
4. Violine	-49 (von Fis)	+/-0	-10	-45
1. Viola	+/-0	+28	-45	-12
2. Viola	-31	+2	+5	-27
1. Violoncello	+4	+2	-29	-12
2. Violoncello	+/-0	-49 (von Fis)	-14	+6
3. Violoncello	-31	-14	+4	-31
1. Kontrabass	+/-0	+2	+/-0	+50 (von G)
2. Kontrabass				

wird nicht umgestimmt

Хаас Меланхолия —
фрагмент партитуры

История художника Хертервига, которая положена в основу романа, повествует о том, как он начал учиться в Дюссельдорфской академии художеств у Ханса Гуде. Через два года у него проявились явные признаки шизофрении, и он вынужден был оставить академию и вернуться в Норвегию, в окрестности Ставангера. Художник всю жизнь страдал от душевных болезней и в октябре 1856 года он был принят в психиатрическую клинику Гаустад в Осло. Лечение не принесло результатов и последние 30 лет своей жизни он жил практически в нищете, ему не хватало денег даже на холсты, так что он вынужден был работать с гуашью и акварелью. В некоторых работах он даже наклеивал бумагу в несколько слоёв, имитируя холст. Художник умер в доме призрения в Ставангере. При жизни он был практически неизвестен.

Сюжет оперы в кратком изложении представляется следующим: в первом акте главный герой — Ларс, студент Дюссельдорфской академии изящных искусств, признается в любви к Элен, племяннице владельца Герра

Винкельмана. Вингельман искренне возмущен: Элен всего пятнадцать лет. Действие Второго акта оперы происходит в Малкастене, в фешенебельном кафе, где собираются студенты. Альфред и Бодом – молодые люди, так же как и Ларс занимающиеся изобразительным искусством. Они смеются над Ларсом и доводят его до хмельного состояния, постоянно подливая ему алкоголь. Охваченный безумием, он путает официантку со своей дорогой Элен. В третьем акте Ларс возвращается к Элен, но Винкельман остается абсолютно бесчувственным к его признаниям в искренней любви и враждебным. В этих персонажах (семейство Винкельманов) настоящее смешивается с ложным. В результате чего возникает вопрос: действительно ли Элен была влюблена в Ларса, или же, безумие Ларса заставило его представить себе подобное развитие сюжета? В конечном итоге вся история оперы вращается вокруг этой двусмысленности.

Из своего романа *Меланхолия I* Джон Фоссе сам адаптировал либретто на немецком языке. Здесь необходимо также подчеркнуть, что у Фоссе есть два романа с аналогичным названием: *Меланхолия I* (1995, 1997, 1999) и *Меланхолия II* (1996, 1997, 1999). Фоссе сосредоточил все существование Ларса Хертервига (1830-1902) на истории, которая произошла в его молодые годы, когда, живя в Дюссельдорфе, он полюбил Элен, юную племянницу своего хозяина. Который, опасаясь за будущее дочери, заставил его сложить багаж и убраться с глаз долой, как можно скорее. В трех абсолютно статичных картинах, все действие вращается вокруг художника, который утверждает свое право на творчество и влюбленного юноши, который отстаивает свое право любить. Материал, который едва ли мог бы заполнить с точки зрения содержания три даже непродолжительные сцены, Хаас растягивает на три акта общей продолжительностью полтора часа, делая время оперы — пространством выражения чувств музыкой.

Morgen und Abend (Утро и вечер)(2015)

Опера «Утро и вечер» (*Morgen und Abend*) вращается вокруг темы непознаваемого — трансцендентных пространств между звуковыми, концептуальными и духовными мирами. Она также основана на коротком романе Джона Фоссе, чьи многочисленные награды включают европейскую премию по литературе 2014 года и который вновь создал либретто специально для оперы Хааса. Роман предлагает поэтическое и поразительно мощное исследование феномена рождения и смерти одного человека. Этот герой – простой рыбак Олай. В первой части Олай томится ожиданием, а в соседней комнате, должен придти в этот мир сын Йоханнес; во второй части Йоханнес постепенно осознает, что он мертв, в тот момент, когда его дочь Сигне проходит прямо сквозь его невидимый дух. В конце концов, Йоханнес понимает, что его друг Петер и его

жена Эрна, с которыми он разговаривает – давно умерли, и он сам тоже мертв. Расхождение между реальностью и восприятием становится более явным, когда дочь разговаривает с Иоханнесом в постели, хотя он давно уже ее покинул. Друг Иоханнеса Петер, давно умерший, отправляется вместе с Иоханнесом на рыбалку в море. Зритель наблюдает за нереальным пространством, которое создается при отсутствии горизонта между небом и землей, отсутствии связи между мирами: «видимым» и незримым, миром живых и мертвых. Простые сценические декорации: дверь два стула, кресло, кровать, лежащий на полу зонт, а также рыбацкая лодка на вращающихся скользящих поверхностях, над которой располагается подвижный прожектор. Все они символизируют пустоту жизни, загроможденную простыми и ненужными предметами.

Так же, как и в других произведениях Хааса, связанные со звуковой структурой движущиеся прожекторы скорее напоминают пространственно-световую диспозицию «Гипериона». Всевозможные светомузыкальные преобразования, круговые звуковые структуры партитуры и их циклическое движение соответствуют незаметному вращению главного героя и, следовательно, постоянно меняющемуся его общему визуальному облику.

Это 90–минутная экзистенциальная опера, которая рассматривает рождение и смерть как единственную абсолютную определенность человеческого состояния. Мы наблюдаем за началом и концом жизни, но не за ее серым течением. Звуковые ландшафты Хааса основаны на восприятии звука, преломленного светом, физическим и метафизическим, что составляет субстанциальное качество произведения. Свет утра, ослепительный свет, когда рождается ребенок, противостоит ночной тьме и рассеивающейся тьме умирающего на рассвете человека.

Трилогия Bluthaus / Thomas / Koma

В оперной трилогии Хааса *Bluthaus / Thomas / Koma*, созданной совместно с либреттистом Хенделем Клаусом, переосмысливается и радикально по-новому исследуется тайна жизни и смерти. Это философское и физическое исследование через звуковое восприятие.

Bluthaus (2010-2011)

Сюжет оперы *Bluthaus* - это рассказ о молодой женщине Наде, которая пытается продать дом, где она провела все свое детство. Она не может избавиться от призраков прошлого и гнетущих, терзающих ее воспоминаний. Эти воспоминания ужасны: они вызывают в ее сознании сцены насилия со стороны родителей. Основу сюжета составили реальные события, которые произошли в Австрии. Это нашумевшая история с похищением Наташи Кампуш, получившая огласку в связи с делом Йозефа Фитцля, человека, удерживавше-

го дочь в подвале на протяжении 24 лет, в течение которых она успела родить семерых детей от собственного отца.

По мере того, как повествование фланирует между главной героиней, Надей — молодой женщиной, пытающейся продать свой семейный дом после того, как ее родители внезапно умирают, и потенциальными покупателями, которые посещают дом, центральная интрига сюжета раскрывается медленно и глубоко мучительно. Отец Нади издевался над ней, и ее мать в конце концов убила отца, прежде чем покончить с собой в этом же доме. Либреттист Клаус раскрывает эту трагедию сквозь туман постоянной болтовни во время осмотра дома. Эти никчемные разговоры, которые оказываются на первом плане, в конечном итоге перерастают в безумную панику, когда приходит осознание того, что же это на самом деле за дом. Все это время призраки родителей преследуют Надю из разных уголков дома: они выходят из-за камина, пропевая только один или два слога слова, прежде чем исчезнуть снова.

Иногда Хаас использовал музыкальное пространство в чрезвычайно сжатом виде, чтобы не перегрузить выразительный и пронзительный текст либретто. Он позволял персонажам на сцене одновременно говорить и петь, перебивая друг через друга, образуя своего рода повествовательные контрапункты из ударных звуковых элементов, или же речевых, или словно «набухающих» микротоновых гармонических блоков. Хаас повсеместно использовал тембры ударных инструментов, усиливая их звучание саундбуфером, акустически умножающим и без того всевозрастающее чувство тревоги. Хаас музыкальными средствами повторил навязчивые репризы либретто с такими же тревожными жестами, однако, в инструментальной версии у струнных и духовых. Разбухающий от вкрапления микротонов доминантсептаккорд с мерцающими микротоновыми обертонами всегда предвещает появление призрачных родителей, служа их лейтмотивом. Эта деталь усиливает их простые односложные навязчивые слова либретто. По мере того, как нарастает тревожность в доме, музыка становится все интенсивнее, достигая кульминации в очень долгой финальной сцене. Ближе к концу оперы, когда некоторые из персонажей начинают обретать некоторую ясность, простая, унисонная и почти что тональная мелодия звучит у меди, петляя и надстраиваясь над все более усложняющимися гармоническими структурами оперы. В своем либретто Клаус, по существу, написал серию диалогов. Однако он сократил их до фрагментов, обрывков речи, которые перебрасываются от одного персонажа к другому как в быстро развивающемся баскетбольном матче.

«Томас» (2013)

Камерная опера *Томас* (2013) Хааса начинается так же, как и многие другие: Матиас умирает на больничной койке. Его напарник Томас остался

позади, окруженный врачами, медсестрами и гробовщиком. Их бурная деятельность в прошлом не может скрыть того факта, что Томас, как и всякий скорбящий человек, теперь полностью отдается себе, своим чувствам и воспоминаниям. Конец жизни – смерть в современном обществе одно из оставшихся табу. Даже обширная стандартизация и бюрократизация способов, которыми мы имеем дело со смертью, не уменьшили ее невообразимых размеров. Хааса привлекают экзистенциальные темы, такие как: ночь, темнота и разочарование, пронизывающие его творчество, и опера *Томас* продолжает эту линию.

«Кома» (2016)

Либретто оперы *Кома* Хаас вновь создал в творческом союзе с Клаусом. Это завершающая часть трилогии, состоящей из трех опер.

Часть спектакля разыгрывается в полной темноте, таким образом, музыканты, певцы и зрители вместе находятся в промежуточном мире, в который Хаас стремится перенести чувства и ощущения героев. Драма развивается в глубинном внутреннем пространстве. В рамках своей оперы Хаас реализует необыкновенный коллективный опыт аудитории, оркестра и исполнителей по созданию ощущений пациента, находящегося в коматозном состоянии. Это крайне неустойчивое существование человека, находящегося в состоянии комы, на пороге перед неизвестностью. Все физические расстояния от пациента до членов его семьи разрастаются до невероятных пределов. Нахождение человека в коме в полной беспросветной темноте, оказывается замкнутым миром, за границами которого, родственники представляют реальные перспективы отложенной смерти.

Для Хааса опера — это, прежде всего, театр чувств, а не яркий спектакль, полный декоративных элементов. Внутренняя драма героини представляет условный сюжет оперы: Микаэла находится в коме. История, свидетелями которой мы становимся в сценах оперы, не более чем игра подсознания Микаэлы, вызывающая в памяти ключевые сцены ее прошедшей жизни. Микаэла (сопрано) поет в полной темноте, оставаясь невидимой, она произносит не слова, а лишь абстрактные гласные звуки. Камерный оркестр также играет в полной темноте – и это происходит наизусть, без дирижера. Между ними располагается серое мрачное больничное пространство. Мало света, и тишайшие звуки оркестра.

Согласно сюжету оперы Микаэла лежит в кровати после купания. У постели больной стоят ее муж, ее обезумевшая дочь, сестра и муж сестры, с которым у Микаэлы были любовные отношения. По совету врачей они разговаривают с Микаэлой, так как те, полагают, что Микаэла все же может их слышать. Они разыгрывают ключевые сцены из ее жизни, в центре которых оказываются: токсичные отношения с матерью, которая била ее; продажа родительского

дома в детстве; смерть кошки; неудача Микаэлы в качестве учителя. Вместе с тремя медсестрами родственники и близкие героини двигают и моют обездвиженное тело пациентки. Эта история отражается с позиции, лежащей в коме Микаэлы, которая – невидимая стоит в темноте позади зрителей и поет различные мелизмы-без каких-либо слов, а слушатели различают только звуки. Вернется ли она когда-нибудь из комы? Этот вопрос так и остается открытым.

Эти неясные, призрачные состояния составляют основу музыкального театра Хааса. Композитор в свою очередь полагает, что именно в полной темноте оркестр может превратиться в единый инструмент. В полумраке царит напряженная тишина. Свет снова и снова управляет музыкальными событиями. Медленно затемняется освещение пульта и угасают звуки.

«На первый взгляд поставленная для оркестра задача, сыграть больше половины оперы наизусть в полной темноте, кажется почти неразрешимой. Но я старался сочинять процессы, звучащие настолько логично, что их относительно легко запоминать. И перед насыщенными фрагментами нотного текста для каждого отдельного инструмента всегда существуют длинные паузы, во время которых, исполнители могут мысленно подготовиться к предстоящему. В конце оперы музыканты передают в музыку ритм собственного дыхания, как бы воспроизводя дыхание лежащей в коме Микаэлы»²⁶⁰. «Я понимаю Кому не с медицинской позиции, а скорее, как нечто глубоко человеческое, как возможность воспринимать все и чувствовать (в том числе и боль), при этом, не иметь возможности реагировать на нее. И это состояние бездействия — настоящий ад»²⁶¹.

²⁶⁰ Haas G.F. Koma [Электронный ресурс] URL: <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2019/04/Haas-KOMA-Definitive-Version.aspx> (дата обращения 20.08.2020)

²⁶¹ Haas G.F. Koma [Электронный ресурс] URL: <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2019/04/Haas-KOMA-Definitive-Version.aspx> (дата обращения 20.08.2020)



ГЛАВА 5. ЙОХАННЕС КРАЙДЛЕР (1980)

Йоханнес Крайдлер родился в 1980 году в г. Эсслингене (Германия). В период с 2000 по 2006 годы учился в Musikhochschule во Фрайбурге, где в числе его преподавателей были Матиас Шпалингер (композиция), Орт Финнендал (электронная музыка) и Экехард Киём (теория музыки). С 2004 по 2005 годы был студентом Института сонологии Koninklijk Conservatorium в Гааге (Нидерланды), посещал семинары по философии и истории искусств во Фрайбургском университете. С 2019 года Крайдлер является профессором композиции и теории музыки в Академии музыки Базеля и живет в Берлине.

Крайдлер — композитор — экспериментатор и медиа-художник. В его творческом арсенале — работа над музыкальным программированием, композиции из различных электроакустических элементов и архивов звукозаписей. Творчество, доказывающее правомерность существования концептуализма в новой музыке XXI века, представлено на ведущих международных фестивалях: в Дармштадте, Донауэшингене и Gaudeamus Music Week. Свои творческие поиски он ведет как в практическом, так и в теоретическом русле.

5.1. НЕОКОНЦЕПТУАЛИЗМ

Одной из магистральных как в теоретической области, так и в творчестве Крайдлера, становится его представление себя в качестве художника-неоконцептуализма. Из этой – главной точки его творческой самопрезентации – вырастают и прочие концепции композитора.

Неоконцептуализм или неоконцептуальное искусство сегодня можно представить в качестве современного этапа развития концептуализма 1960-1970-х годов. Это направление традиционно ассоциируется с деятельностью Молодых британских художников, заявивших о себе в 1990-х, среди которых можно назвать Демиена Херста. Концептуализм, включая и последующий нео- — это искусство дематериализованной идеи. Пересечение концептуалистских идей с установками философского структурализма и постструктурализма говорит о том, что в действительности никакого нематериального мышления нет, существует лишь манипуляция различными знаками, принимающая вполне живые материальные формы, которые получают, в том числе и весомое денежное выражение. Случаются и курьезные происшествия: в этом году на глазах у участников торгов на аукционе *Sotheby's* после последнего удара молотка в нижней части рамы картины «Девочка с шаром» сработал механизм для измельчения бумаги. Таким образом, картина известного английского художника Бэнкси была буквально разрезана на куски, и это произошло по достижении почти рекордного денежного результата в ходе торгов на *Sotheby's*. Возник закономерный вопрос: собирается ли покупатель теперь платить за лот больше одного миллиона долларов? Почитательница творчества художника не отказалась от сделки, купив картину «Девочка с воздушным шаром» за 1,04 миллиона фунтов стерлингов (1,36 миллиона долларов). Она переименовала картину, назвав ее «Любовь в мусорном ящике». Искусствоведы предположили, что теперь стоимость изрезанного полотна может вырасти вдвое. Таким образом, уничтоженная картина получила новое концептуальное осмысление. История уничтоженной картины приумножила ее первоначальную стоимость, обеспечила ей известность и выступила в роли смысловой доминанты PR- кампании.

Для современного композитора, так же как и для художника, ситуация зависимости от востребованности конечного художественного продукта приводит к тому, что в настоящее время мало кто может прожить за счет творчества, не занимаясь чем-либо сопутствующим композиторскому ремеслу: аранжировками, преподаванием или даже музыкально-критической деятельностью. Композитору, желающему обрести известность, не ограниченную узким кругом профессионалов, сегодня необходимо найти оригинальную доминантную творческую идею и яркий художественный концепт, способные выступить в ведущей роли в авторской «рекламной кампании».

Первоначально необходимо выяснить то, что может быть интересно среднестатистическому потребителю современного искусства, учитывая допустимую степень маргинальности и элитарности и одновременно принимая во внимание социальные проблемы, волнующие общество в целом и мыслящего индивидуума – в частности. Эта сложная задача сегодня находит свое решение в музыкальном неоконцептуализме. Именно концепт как «смысловой сгусток» способен свести масштабную идею к логотипу – кратчайшему пути к сознанию. Гигантский информационный поток, атакующий сознание современного человека делает невозможным длительное усваивание информации и требует принципиально иного подхода к восприятию. Принцип «окон», предлагаемый в массово используемой операционной системе “windows”, позволяет переключаться от одного источника информации к другому через клик по соответствующей иконке с логотипом. Он действует аналогично когнитивным процессам коротких схем памяти.

Искусство цифрового века является репрезентацией принципиально новой эстетики информационной эпохи, где оно (искусство) представлено в виде гигантской по объему базы данных. Утрата ауры как неотъемлемая черта современного процесса художественного творчества, отмеченная Вальтером Бенямином в его известном эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» 1936 года – актуальное свойство современности. Процесс виртуализации, появление искусственной реальности – своего рода имитация воздействия объектов на субъекта, реакции последнего на подобное воздействие. Искусство технологизированной современности, начавшееся с изобретения фотографии и появления звукозаписи положило конец уникальности и утвердило принцип репродукции. Дальнейшим шагом стали цифровые технологии, которые довели принцип воспроизводимости до невиданных ранее масштабов.

В период современного развития технологий Web 2.0 появились новые методики проектирования систем, в которых за счет учета сетевых взаимодействий количество переходит в качество. Основным принципом Web 2.0 становится привлечение пользователей к наполнению и многократной выверке информационного материала. Сеть становится составной частью сферы искусства, а художник сегодня сосредоточен на сети как на инструменте тиражирования и самопрезентации. В методах рекламной кампании неоконцептуализма, отражаются социальные феномены сетевого искусства и современного искусства в информационном поле глобальной сети «интернет». Молодое поколение композиторов, которое в данном случае представляет Крайдлер, не только активно использует медиа-технологии, но и провозглашает новую эру концептуального искусства, где идея первична над исполнением. Показательно, что по мере развития индивидуальных систем и авторских композиторских технологий в какой-то момент вновь возникает потребность в ярких

оригинальных идеях, не всегда требующих адекватного воплощения. Доминантными точками рекламной кампании неоконцептуализма становятся: использование сети «интернет» в качестве основной площадки для самопрезентации и освещение определенных социально-политических и экономических проблем через посредничество яркой концептуальной идеи, способной превратить обыденную жизненную ситуацию в предмет художественного творчества и эстетического удовольствия от оригинальности концепта.

В лекции «Тезисы концептуализма»,²⁶² прочитанной в Гарвардском Университете, Крайдлер определяет основные положения нео-концептуального искусства. Первый тезис: понятие определяется смелостью идеи. Второй – касается уже непосредственно идеи: она состоит в том, что сегодня именно машина создает произведение искусства. Третий тезис: концепция – это алгоритм, который применяется к машине, понимаемой в Делёзовском смысле. Машина концептуального мышления – это «диаграмматическая или абстрактная машина», которая функционирует не для того, чтобы репрезентировать нечто реальное... «Это Реальное/Абстрактное коренным образом отличается от «фикциональной абстракции и от предположительно чистой машины выражения»²⁶³. Термин «фикциональный» здесь не случаен, ведь согласно Жерару Женетту, наиболее подробно представившему игровой, или фикциональный, комментарий, именно такое свойство как фикциональность определяет несерьезностью атрибуции в отношении комментируемого текста, а в данном случае, несерьезность абстракции²⁶⁴.

Согласно четвертому тезису, материалом для машины становится всеобщий художественный архив. «Основу производства» составляют риторические приемы, формальные конструкции, реди-мейды или случайный материал. Пятый и шестой тезисы взаимосвязаны: для каждого физически проявляющего себя исполнения произведения искусства существует множество неисполненных и неисполнимых вариантов. Согласно седьмому тезису, чувствительность восприятия представляет собой лишь один из возможных используемых аспектов в создании композиции, но отнюдь не основной и не единственный. Каждая композиция новой музыки представляет собой концептуальную акцию – утверждает Крайдлер, ссылаясь на своего учителя Шпалингера. Согласно девятому тезису далеко не все концептуальные идеи, возникающие в творческом воображении художника, должны быть реализованы: они существуют для образования альтернативных концепций, которые могут составить параллельный план композиции. Согласно один-

²⁶² Kreidler J. Sentences on Musical Concept-Art (2013) Lecture, given at the Conference "New Perspectives on New Music" at Harvard University [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/Kreidler__Das_Neue_am_Neuen_Konzeptualismus. (дата обращения 5.06.2016)

²⁶³ Делёз Ж. Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Книга 2. Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С.148.

²⁶⁴ Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge, 1997. 427 p.

надцатому тезису, тривиальную идею, невозможно исправить выразительным дизайном или качественным исполнением, а испортить хорошую идею – напротив, довольно сложно. Сама по себе импровизация и спонтанность, полагает Крайдлер, не может быть музыкальной концепцией без какой-либо внешней руководящей идеи.

Согласно следующему тезису, музыкальный концептуализм является своеобразным минимализмом, так как идея представляет собой не что иное как «наименьшее возможное целое». Только в новой музыке нередко появляется вопрос о том, является ли она музыкой в действительности, в связи с чем, полагает композитор, чем *не музыкальнее* будет композиция, тем лучше, провокационнее и оригинальнее она будет. Этот тезис совпадает с идеями Лахенмана, который говорит о необходимости провоцировать слушателя в новой музыке на постановку вопроса, является ли то, что он слышит музыкой вообще. Последний тезис оказывается весьма спорным: «нет концепции без концептуализма». Здесь видится глубокое противоречие: новая музыка постсериализма, безусловно, основывается на ярких авторских концепциях, но она никогда не отождествлялась с концептуализмом, под которым подразумевается вполне конкретное направление в искусстве. Наряду с тем, границы музыкального концептуального искусства весьма размыты, как и собственно границы искусства как такового, так как современные художественные практики невероятно многообразны.

Приводя в качестве примера новый концептуальный подход к материалу, Крайдлер подчеркивает, что сегодня многие звуки обладают вполне устойчивыми значениями и историко-стилевой принадлежностью, которые не позволяют им выступать в новом качестве. Эволюционные возможности на параметрическом уровне оказываются минимальными и инновационный потенциал сегодня скрыт в контекстуальных возможностях. Сам же музыкальный инструмент, с позиции Крайдлера, является «формой» и лишь срединный путь, проходящий через использование современных технологий и медиа, открывает сегодня новые возможности. Его задача как современного художника – реферировать между спецификой звука, параметрами которого он озабочен и его преобразованием; структуралистскими и семантическими установками аналогичными соотношению репрезентативной и абстрактной живописи. Композитор представляет музыку в контексте медиальных форм, обусловленных существованием цифровых технологий. Звук в его живом звучании коренным образом отличен от его цифровой фиксации в записи, в связи с чем уместно упомянуть «Письмо и различие» Деррида. Весьма существенным фактором становится акт присвоения — или «экспроприация» так называемой внешней музыки. При этом необходимо отметить, что вопрос отчуждения авторских прав для композитора становится одним из элементов интеллектуальной игры.

Крайдлер считает, что новый концептуализм сегодня является определяющим для специфики композиторского мышления, генерирующего музыкальный материал на основании эстетических, философских, технологических, социальных составляющих, а не составляя его из традиционного исключительно звукового материала. В рамках этих представлений различные репрезентации концептуализма могут включать в себя произведения композиторов, использующие сложные технологические элементы, в которых при этом сохраняется перформативные свойства, унаследованные от западных художественных музыкальных традиций.

Эти приемы Крайдлер определяет как «киборг-виртуозность». Далее в следующую группу неоконцептуалистов Крайдлер включает композиторов, которые, как он полагает, в первую очередь обеспокоены социальными последствиями влияния СМИ, технологий, а также интернет-сообществ на новую музыку.

И, наконец, есть те, кто преуменьшает традиционные музыкальные границы как искусства звукового восприятия в пользу повышенного внимания к культурным и эстетико-философским процессам, результатом чего становится явление, обозначаемое Крайдлером как — *Гипермодерн Арт*.

Крайдлер определяет самого себя как «композитора художественной музыки». Такое историко-эстетическое самопозиционирование отражает его стремление к продолжению идей критической композиции его учителя Шпалингера. Последний явно придерживается Делёзовской трактовки смысла жеста, отчуждая его от исполнителя: так, например, в первых тактах его *интер-меццо* (1986) ударник опрокидывает подвесную тарелку. «Политическая, актуальная музыка без обоснования социальной справедливости сегодня в принципе возможна, но она может внести свой вклад только лишь разоблачая скрытые шифры, которые открывают реальный смысл происходящих событий»²⁶⁵.

Свои политические идеи Шпалингер демонстрирует в хоровой композиции *in dem ganzen ozean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten* (1985). Хоровые группы транслируют семантическое содержание, полученное из того, что Шпалингер называет *tatsachentexte* — «факт-тексты». Вполне ожидаемо, что они могут включать в себя фрагменты новостей, статистики, научных докладов и т. д., и в данном случае тематически это все, что касается темы деградации «третьего мира». Тексты в целом неразборчивы: они ограничиваются случайными словами или фразами, создающими лишь весьма смутное впечатление о своей содержательной стороне. Кроме того, компоненты музыкального языка можно определить, как медиа-звуки, передаваемые по радио и телевидению. Таким образом, формат этого произведения довольно необычный: оно переходит границы ожидаемого экспериментирования в области новой музыки. Композитор применяет также пространственную лока-

²⁶⁵ Wilson P.N. 'Musik als Sprach-Spiel und Gesellschafts-Spiel: Zu drei Kompositionen Mathias Spahlinger' in the liner notes to a recording of Spahlinger's

лизацию различных хоровых групп и исследование «необычных тембров». Но сопоставление и взаимодействие с общественно-политическими событиями в режиме реального времени создает чувство соучастия и сопричастности у слушателя. Шпалингер описывает свои намерения так: «Включая материалы, чуждые искусству, такие как фотографии или документальные фрагменты новостей, каждый реципиент сталкивается с искусственной надеждой, что представление о полной беспомощности в поисках справедливости получает повышенную экспрессивность выражения».

Это «категорическое бессилие искусства» подпитывает петли обратной связи и обладает мощной силой воздействия на общество. Таким образом, Шпалингер противостоит и одновременно вливается в общий процесс функциональной – а-функциональности искусства. Безусловно, что эта позиция или а-позиция привлекает и его ученика Крайдлера. Результатами этого сдвига, или же «материально-технического поворота», согласно терминологии Гарри Лемана, стали самокритические последствия композиторской практики Шпалингера, нашедшие свое продолжение в социально-критическом неоконцептуализме его ученика Крайдлера. Очевидное свидетельство этой преемственности можно найти в статье Крайдлера, посвященной учителю, которая начинается с фразы: «Никто не может утверждать, что музыка Квартета Антона Веберна ор. 22 способствовала падению Берлинской Стены»²⁶⁶. Но такие идеи можно легко увидеть и услышать в композициях Крайдлера.

В одной из частей семичасового музыкального театра, в пьесе *Audioguide* (*Аудиогид*) (2014) присутствует видео второго самолета, врезавшегося в башни – близнецы Всемирного торгового центра 11 сентября 2001 года, на которое накладывается множество музыкально-звуковых символов. Об этом сочинении Крайдлер пишет следующее: *Audioguide* – так называемая концептуальная опера «в оригинальной версии продолжительностью более 7 часов, фокусируется на эстетических эффектах, проявляющих себя в локальных медиа. В первой части философия искусства Деррида излагается на фоне общественной дифференциации, которая проявляет себя через многочисленные стили молодежных суб-культур»²⁶⁷.

Крайдлер также обращается к идее «бескорыстного удовольствия» Канта. Так, например, вид звездного неба или бесконечного моря вызывает так называемое «бескорыстное удовольствие». При известных индивидуальных условиях эстетическая способность наслаждаться прекрасным и возвышенным переходит также и на способность не только созерцать, но и создавать предметы, вызывающие эти чувства, т. е. художественные произведения.

²⁶⁶ Kreidler J. Mathias Spahlingers Zumutungen: Gegen Unendlich und gegen Krieg // Mathias Spahlinger, ed. Ulrich Tadday, Musik-Konzepte, 155 (Munich: Edition Text + Kritik, 2012), pp. 23–30, here p. 23.

²⁶⁷ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: www.kreidler-net.de/english/works/audioguide3.html (дата обращения 20.08.2020)

Идея бескорыстного удовольствия является центральной в обретении опыта красоты. И символом «бескорыстного удовольствия становится идея созерцания цветущих тюльпанов». Это тема центрального эпизода оперы - ток шоу.

Крайдлера увлекает идея гипермодерна, который, с его точки зрения представляет творчество Штокхаузена. В рамках идеи гипермодерна он представил террористический акт 11 сентября 2001 года как гениальный перформанс. Учитывая степень всеобщего осуждения заявлений Штокхаузена, эта тема была жестко подавлена. Затем тема цветения тюльпанов, в *Аудиогиде* возвращается вновь, «потому что это не только пример чистой красоты как для Канта так и для Дерриды, но и красивая причина спекуляции в Европе на голландском рынке в 1637 году, когда возникла “мания тюльпанов”. Наконец, этот диапазон тем расширяется за счет эмоциональной сферы: любовная тоска, травма и чувство мести являются энергиями, которые приводят к действию – и все это завершается катарсическим разрушением у 66 скрипок как единства боли, трансгрессии и подавления»²⁶⁸, – описывает концептуальную сюжетную и музыкальную линии своего *Аудиогuida* Крайдлер.

Этот беспристрастный способ представления коллажа из осколков реальности резко контрастирует с субъективным / вызывающим отношением к материалу политически ангажированной музыки Ноно и Хенце. Но, как говорит Крайдлер, в то время, когда создавались *Intolleranza* Ноно (1960) и опера «Плот Медузы» (*Der Floß der Medusa*) (1968) Хенце, несмотря на весь политический пафос, они все же могли способствовать падению Берлинской стены²⁶⁹. Так, «политически ангажированный» композитор (а именно таким образом свою принадлежность определял Ноно) пишет «музыку протеста», которая оплакивает судьбу определенной группы людей. Однако эта группа людей, слишком маргинальна для современного общества в целом, чтобы спровоцировать какие-либо политические события²⁷⁰. Эта критика капитализма, начавшаяся еще в творчестве Ноно и Хенце, с позиций Шпаллингера и Крайдлера, является неременной частью содержания музыкального неоконцептуализма. И здесь необходимо подчеркнуть, что в иных условиях, не имеющих ничего общего с неоконцептуализмом, как например в музыке Ноно и Хенце, подобная критика мало действенна и не способна разрушить Берлинскую стену.

Говоря об основании неоконцептуализма, Крайдлер полагает, что концептуализм в новой музыке уже был представлен не только творчеством Дж. Кейджа, а весьма широко и многообразно. Образцы концептуального искусства – это и «Поэма для 100 метрономов» Лигети, и раннее творчество Райха,

²⁶⁸ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: www.kreidler-net.de/english/works/audioguide3.html (дата обращения 20.08.2020)

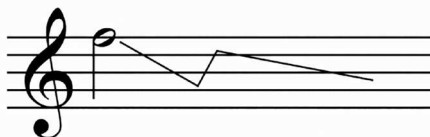
²⁶⁹ Kreidler J. 'Mathias Spahlingers Zumutungen: Gegen Unendlich und gegen Krieg' in Mathias Spahlinger, ed. Ulrich Tadday, Musik-Konzepte, 155 (Munich: Edition Text +Kritik, 2012), pp. 23–30, here p. 23.

²⁷⁰ Kreidler J. 'Mathias Spahlingers Zumutungen: Gegen Unendlich und gegen Krieg' in Mathias Spahlinger, ed. Ulrich Tadday, Musik-Konzepte, 155 (Munich: Edition Text + Kritik, 2012), pp. 23–30, here p. 23.

и композиции Люсьера, и многое другое. На современном этапе линия концептуализма продолжается в творчестве Аблингера, Ланга, Джонсона, Марклея.

В концептуальном цикле «Graphic Notation Miniatures» («Нотно-графические миниатюры») идея состоит в том, чтобы свести музыкальную композицию к элементарным геометрическим фигурам, таким как круг, прямоугольник, треугольник. Эти фигуры определили визуальную стратегию XX в.: от кубизма до дизайна логотипа. Элементарная предельно минимизированная музыкальная нотация в его интерпретации превращается в уникальный изобразительный язык²⁷¹.

one step further



Крайдлер. Фрагмент партитуры «Graphic Notation Miniatures»

Концептуальная пьеса “Minusbolero” (2010-14) (Болеро М.Равеля без мелодии) для симфонического оркестра представляет существующий материал равелевского Болеро, однако с исчезнувшей темой²⁷².

²⁷¹ Kreidler J. Graphic Notation Miniatures [Электронный ресурс] URL: <http://www.sheetmusic-kreidler.co> (дата обращения 5.06.2016)

²⁷² Kreidler J. Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik 2013 Erschienen // Positionen 95. 2013. S. 29–34.

5.2. ГИПЕРМОДЕРН

В статье под названием «Искусство гипермодерна» Крайдлер определяет новые реалии в положении современного художника и искусства, говоря, в том числе, и о культурных индустриях²⁷³. Индустрии культуры — это понятие, которое впервые ввели представители Франкфуртской школы Хоркхаймер и Адорно в своей знаменитой работе «Диалектика просвещения». Речь шла о промышленном аппарате по производству стандартизированных новинок в сферах искусства. Индустрия культуры представляется как разновидность товара, у которого есть как производитель, так и потребитель. Это ключевой момент для понятия крайдлеровского гипермодерна о массовой культуре как инструменте манипуляции. И, несмотря на то, что композитор ни разу не ссылается на этот текст, читатель его теоретических работ понимает, что бесспорно, для мировоззрения композитора именно он играет важную роль.

Проводником нового понятия гипермодерн, как уже говорилось выше, становится Штокхаузен и его знаменитый эпатажный *Helikopter-Streichquartett*. Именно Штокхаузен, с точки зрения Крайдлера, творчеством которого открывается широкая ретроспектива истории авангарда, и был прототипом гипермодерна. С каждым произведением, начиная с 1952 и 1970 годов, музыка создавалась с позиции радикального обновления структуры, звуковых средств, способов исполнения и расширения традиционных понятий. Постепенно Штокхаузен поднялся до космического проекта *Cyrius* (1975-77). Но возможно, что последним самым экспериментальным в данном контексте был струнный квартет. Он представляет собой единственный образец классического инструментального формата в творчестве Штокхаузена и одновременно самый радикальный эксперимент с точки зрения его реализации, иронично отмечает Крайдлер²⁷⁴. Каждый музыкант располагался внутри своего вертолета, а зрители наблюдали за этим на экранах в концертном зале. (*Helikopter-Streichquartett* 1995). Очевидно, что это было непреодолимой до настоящего времени вершиной живой электронной музыки: нечто настолько дорогое, что только он мог позволить себе подобное. Это было масштабное произведение искусства, но в нем нечего было превозносить, полагает Крайдлер²⁷⁵.

Основная полемика, как ни странно разворачивалась в контексте известного заявления Штокхаузена о том, что 11 сентября было лучшим перформансом во всей истории авангарда, а не вокруг его *Helikopter-Streichquartett*. Подвергшийся всестороннему осуждению и даже бойкоту, немецкий композитор предвосхитил эту историю в своем струнном квартете за долгое время до того, как это действительно произошло. Для Крайдлера именно этот «перфор-

²⁷³ Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁷⁴ Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁷⁵ Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

манс» 11 сентября стал точкой отсчета нового отношения к творчеству и художнику, событием, после которого мир уже никогда не станет прежним, так как искусство подошло к той условной черте, когда великий акт был создан и потряс человечество своей разрушительной эстетической силой²⁷⁶. И можем ли мы осуждать художника в качестве пророка или проводца?

У Штокхаузена, в его идее *Helikopter-Streichquartett*, был сокрыт огромный потенциал эстетически ощутимого столкновения культур и цивилизаций, разрушения границ символического и реального. Непостижимая и в подавляющем большинстве звуковых пространственно организованных деталей — возвышенная сцена, скрытая энергия, которая заключается во внезапно открывшемся новом звуковом мире. Все это воздействует вместе с радикальным использованием средств массовой информации, продвинувших этот проект и подвергнувших острой критике его автора. Это было имманентное напряжение и динамика противоречий, моральная дилемма между визуальным влечением и безнравственностью жестокости, неразрывные связи между тем, что может быть искусством, и тем, что художественно табуировано. Художественный эффект и ценность этого состоит в том, что это произведение бесконечно далеко от наших понятий об искусстве.

Итак, это стало точкой отсчета, событием, после которого политика распространяется на искусство, и от нее уже никуда невозможно деться. Появись этот квартет раньше, он, возможно, способствовал бы падению Берлинской стены, своим художественным радикализмом.

По степени влияния на судьбу мира 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке произошло такое же важное символическое событие, как гибель Титаника. 11 сентября — как сказал Штокхаузен, и как он осмыслил это в своей музыкальной практике в *Helikopter-Streichquartett*, — это произведение искусства, потому что оно было сделано намеренно, и в этой преднамеренности была реализация концепции. После Штокхаузена большую популярность приобрели такие художники как Ансельм Кифер, Дэмиен Херст и Вальтер Кемповский. Они представили эстетический эффект от этого действия; иначе это было бы первой работой, которая стоила множества человеческих жизней: после того, как появились пирамиды Египта или концепции Уорхолла и Фассбиндера²⁷⁷, — утверждает Крайдлер.

Карло Джезуальдо убил свою жену, и все же он является одним из самых великих композиторов эпохи Возрождения. То, что произошло 11 сентября изменить уже нельзя — констатирует Крайдлер. Этот насильственный акт — произведение искусства. США колоссально вооружены, но против этого акта искусства они оказались безоружны. Самым ярким примером этого было невероятно не приметное убийство Бен Ладена. Это было удаление без изо-

²⁷⁶ Kreidler J. Arte hipermoderno // La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁷⁷ Kreidler J. Arte hipermoderno // La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

бражений, асимметричное, даже не абстрактное. Он просто был стерт с карты памяти, несмотря на то, что он уже давно был вне ее. Недостаток эстетической оценки проявлялся и в том, как пресса описывала нападение, хотя, как отметила Сьюзен Сонтаг, это было колоссальным безрассудством²⁷⁸.

WikiLeaks спонтанно опубликовал в 2010 году секретный документ о смерти мирных жителей в Афганистане в подлинном стиле видеоигры. Вот это было эстетическое сообщение, и это было так же жестоко: вы режиссеры, а мы играем в видеоигры – сравнивает эти события Крайдлер²⁷⁹.

Днем 11 сентября 2001 года, цитирует сам себя Крайдлер, он сказал: «О нет, это даст материал для последующих десятилетий (так же, как и Вторая мировая война превратилась в великую страшную машину для художественного производства)»²⁸⁰, однако он признает свою неправоту: «Оттуда ничего не пришло! Размытая картина Герхарда Рихтера “Пылающие башни” очень неловкая, одна из его самых слабых картин. “С другой стороны, мы не более чем композиторы” —сказал бы Штокхаузен. 11 сентября будет преодолено в краткосрочной перспективе. Никто не хочет этого. Тем не менее, многое из того, что называют искусством, как, например блокбастеры, а сегодняшний мир настолько сложен, что только они (блокбастеры) и привлекают внимание как художественные произведения, хотя они не действуют как искусство. Эстетика и мизантропический интеллект, который мы находим в газете *Bild*, - это искусство гипермодерна. Уникальное произведение искусства является пережитком XX века»²⁸¹ — подытоживает Крайдлер.

Искусство гипермодерна - это сложный организм: устройство действий, событий, дискуссий и политические решения. В этом организме политика взаимодействует с искусством, а искусство становится политикой. «Маленькие и безвредные работы художников одиночек - это не что иное, как *фаст-фуд*, детские игры, садовые статуэтки, ностальгия, прихоть, провинциальное и частное искусство. Давным-давно одинокого художника уже не существует, он может создавать искусство, но он больше не может выражать себя». Художник выражает себя²⁸². Что это значит для Крайдлера? А означает это в первую очередь то, что сегодня, как он считает, уже ни один человек больше художником не является. Искусство социума - это и есть художник - это устройство, которое однажды будет признано искусством.

Произведение искусства принадлежит людям, а для создания гипермодернистского искусства нужны огромные ресурсы, рецепция и политические возможности.

²⁷⁸ Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁷⁹ Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁸⁰ Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁸¹ Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁸² Kreidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

Позволяя экспертам проводить исследования художественного рынка, мы получаем информацию об актуальности того или иного художественного продукта, его конкурентноспособности. Далее тысячи сотрудников, разрабатывают программное и аппаратное обеспечение для создания «модных» художественных техник и стилей. «И у них тоже существует как свой отдел спецэффектов, так и другой, отвечающий за философию»²⁸³. И, конечно же, здесь также может присутствовать рекламный шпионаж, борьба с профсоюзами также является частью этого. Крайдлер утверждает, что свою пьесу впервые слышит на концерте. Однако большая ее часть поглощается машинным интеллектом. Прежде всего это можно было сделать только руками и с помощью интеллекта. Его заключение таково: «Я просто бренд. И в музыке, в отличие от изобразительного искусства, Вы не получаете столько денег, рекламы и лоббирования: эти структуры с самого начала относятся к Вам как к производственному плану. Я просто мифическая фигура: никто не знает, существую ли я, или существовал когда-либо. Границы искусства экстремально расширены, но вы все еще там. Они являются границами фактически осуществимых и норм, и моральных представлений, которые все еще существуют. Чтобы исчерпать эти границы требуются все более насильственные средства, и не важно в каком направлении они действуют. Есть семь миллионов потенциальных художников, с которыми конкурирует только один. Китай с его миллиардным населением является суммой всех идей, всех музыкальных новшеств. Китайский мозг лечит от СПИДа, решает все неизвестные в математике. Китай - это Вавилонская библиотека. Все что ты можешь, каждая возможная комбинация из букв и символов встречается в интеллектуальном потенциале этой страны, и, кажется, она не иссякнет.

Китай — скрытый гений. Искусство должно создавать что-то новое, все остальное - усталость и не приносит никаких денег. Искусство, которое не является гипермодернистским, подобно второстепенному, второсортному искусству XX века. Те, кто практикует его, смирились и игнорируют истинное положение дел. Они могут представить какую-либо идею или концепцию, могут столкнуться с несколькими экстремальными ситуациями или найти огромные базы музыкальных произведений с 70200 зарубежных наименований за 33 секунды — симфонии Брукнера, сжатые целые симфонии Бетховена как церковный витраж, состоящий из 11 263 цветных мозаик. Получить представление о гипермодернистском искусстве: это то, что сегодняшние локальные художники не могут сделать»²⁸⁴.

И здесь, описывая свою же идею «Compression Sound Art» (предельно сжатого звукового искусства), Крайдлер подразумевает то, как он, используя звуковой архив, «сжимает» коллекции всех песен «Beatles».

²⁸³ Kraidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

²⁸⁴ Kraidler J. Arte hipermoderno //La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013

5.3. МЕДИА-КОМПОЗИЦИЯ ЙОХАННЕСА КРАЙДЛЕРА

Понятие медиа-композиции, теоретизируемое Крайдлером, вновь отсылает его к Штокхаузену, в частности к «Теории единого временного поля» последнего, хотя напрямую, он на нее и не ссылается²⁸⁵. Различия в части музыкальной терминологии связаны с тем, что каждый из ее разделов обосновывается в контексте различных эпох: Штокхаузен, так или иначе, еще принадлежал к доцифровой эпохе, а Крайдлер принадлежит к цифровой.

Так, например, Крайдлер считает, что колеблющийся воздух классифицируется по нескольким временным величинам: чрезвычайно быстрые единицы – это частоты основного тона, воспринимаемые нами как ритмы, а пропорционально замедленные единицы — это музыкальная форма с ее подразделами. Они представляют как физиологические, так и психологические различия в восприятии.

Насколько бы ни были полезны условия, способные предоставить новые возможности композиционного мышления и музыкально-теоретических концепций, в своих собственных границах они все же остаются гипотетическими. Некоторые термины полностью меняются в отношении прежних исторических представлений: так «музыкальный материал», обозначаемый в классически-романтическую эпоху как темы и мотивы, в отношении новой музыки существует в ином ракурсе — серийных матриц в постсериальной, а также шума — конкретной инструментальной музыке, где сам материал становится музыкальным.

Другие термины — напротив несколько более точны, что в свою очередь, позволяют переводить их на разные языки. Эдуард Ганслик говорит о музыкальной форме как о «ритме в большом масштабе», Шёнберг называет смену тембров *Klangfarbenmelodie*, Лакенман метафоризирует «инструмент» в композиционном воображении, с которым каждый новый ключ к нему, соответствует иному звуковому миру.

Существуют также, в свою очередь, и другие термины, практически переменные с самого начала. Наиболее странным примером, с точки зрения Крайдлера, является термин «структура», когда-то ставший буквально лозунгом послевоенного авангарда и который никогда не давал четкого определения в музыке.

В работах Штокхаузена фигурируют немецкие термины Кланг-структура, Материал-структура, Композиционная структура, Тоновая структура, Групповая структура, Структура массблоков, Фазовая структура, Формантная структура, а также Непрерывная структура, Структура Потока, Структура Импульса, Структура Звука, Структура Элемента и Целостная структур (*Gesamtstruktur*) — термин структура является составной частью и произвольной оболочкой всего этого терминологического ряда. Конечно же, переменное использование этого слова имеет свою необходимость.

²⁸⁵ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: [http:// www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf](http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf) (дата обращения 20.08.2020)

Луман аналогичным образом выстраивает оппозиции Медиума и Формы в своей теории искусства, в особенности это актуально, в тексте его работы *Das Medium der Kunst* (Медиум искусства). Под формой понимается «соотношение, посредством которого система дает знать о своем существовании, указывая на противоположность», а под понятие медиума подходит все то, что «является субстратом, в отличие от конкретных форм-воплощений». Теория искусства Лумана предлагает описать его эволюцию как увеличение способности к растворению и рекомбинации, как развитие, которое обретает всегда новые медиа-формы, — утверждает Крайдлер²⁸⁶. Луман считал, что именно искусство помогает нам осознать контингентную природу феноменального мира. Произведения искусства помогают нам понять, что все существующее в мире также может существовать по-другому или что этот мир всегда можно сконструировать несколькими разными способами. Для достижения этих целей существует два пути: это форма и содержание.

Завершенная форма — результат выбора, неоднократно сделанного художником. Свобода выбора художника, однако, не неограниченная, ибо детали его труда не могут быть полностью бесспорными. В индивидуальной работе художника этапы развития хранятся в виде иерархической системы. Искусство предлагает пространство для возможности, которую можно представить как медиум-форму. Луман привносит в искусство противоположный тезис о том, что новое произведение искусства сначала создает медиум как форму. Средства искусства могут быть признаны только в своем формальном проявлении. Для Лумана произведение искусства понимается только в различиях формирования среды. Искусство хочет «закрепить различия», естественно, что это опасно для большинства художественных произведений, чья энергетика колеблется на границе разборчивости. В некоторых случаях форма — это нечто, усредненное между материалом и расположением. Это такой метод искусства, который Адорно определяет как проекцию старого на новое. Крайдлер же говорит об уровнях «медиа» и формообразования. В системе Лумана критерии, способные отобразить специфику современности группируются вокруг понятий: «избыточности», «контингентности», «рекурсивности», «самореферентности», «редукции комплексности», «аутопойезиса». В этих категориях пытается мыслить и Крайдлер, соотнося их как с классической музыкой, так и с сериальной и постсериальной эпохами.

Значительной степенью новизны в современных формах композиторской работы обладает понятие «предкомпозиция», определяет Крайдлер. Так как применяемые композитором средства более не соотносятся с каким-либо существующим музыкальным словарем, на начальном этапе работы создается некая «материальная структура» произведения, которая служит предкомпозиционной основой.

²⁸⁶ Kraidler J. [Электронный ресурс] URL: [http:// www.kraidler-net.de/theorie/kraidler__media_of_composition.pdf](http://www.kraidler-net.de/theorie/kraidler__media_of_composition.pdf) (дата обращения 20.08.2020)

Крайдлер приводит в качестве примера сериализм как расширенную технику двенадцати тонов, которые являются все той же формой числового ряда, применяемого к различным параметрам, которые, в большинстве случаев подлежат однотипной трансформации. Здесь существуют и противоречия: с одной стороны, ряд пропорций не подходит для каждого случая (так, например, можно говорить о несоизмеримости тембра, который не всегда фигурирует в системе, или существует в абстрактном качестве), с другой стороны — появляется все больше и больше носителей композиционного единства, требующих упорядоченности, которые ускользают от нее в силу отсутствующего единого принципа упорядочивания.

Приводя в качестве примера «медиа-композиции» *Klavierstück I* Штокхаузена²⁸⁷, Крайдлер говорит о трансформации структурных единиц — от индивидуального тона в качестве ряда звуковых характеристик — до последовательности/прогрессии тонов, образующих крупномасштабные организации звуковых плотностей, групп и рядов. Формы генерируются, однако, Штокхаузен все же остается не только на высшем уровне сложности: в его систематизации структуры движутся внутри пьесы. У Лумана различия между медиумом и формой таковы, что последняя сама в итоге становится медиумом.

Так, Крайдлер пытается описать и проверить действие «формы» на различных уровнях музыкальной композиции, от времени затухания изолированных тонов — к чрезвычайно сложным внутренним конфигурациям темповой шкалы в качестве общей формы произведения.

Согласно теории Лумана «Существуют структуры, изменение которых приводит к чрезвычайно значимым, “катастрофическим” воздействиям на сложность системы общества. Речь идет о *средствах распространения коммуникации* (расширяемых за счет письменности, затем печатного станка, а теперь и средствами телекоммуникации и электронной переработки данных) и о *формах дифференциации системы* (сегментации, дифференциации на центр и периферию, стратификации и функциональной дифференциации)»²⁸⁸. Преемственность этих процессов в итоге ведет к новым переживаниям времени: линейности и процессуальности. Хотя линейные процедуры, едва ли имеют четкую конфигурацию, однако, они в свою очередь, становятся предварительным формированием среды произведения, считает Крайдлер, приводя такой пример как поэтапное крещендо в *Болеро Равеля* или *glissandi* и *acellerandi* в оркестровых произведениях Шпалингера. Первоначальные параметры приведены в хронологию событий и существуют в качестве наброска формы композиции²⁸⁹. У Равеля аспект громкости предопределен на всю продолжитель-

²⁸⁷ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf (дата обращения 20.08.2020)

²⁸⁸ Луман Н. Эволюция. М.: Логос, 2005. 256 с.

²⁸⁹ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf (дата обращения 20.08.2020)

ность произведения; Шпалингер создает виртуальные черновики *glissandi* в качестве множества отдельных точек, проекцию в структуру пьесы, он осуществляет всякий раз для каждой отдельной композиции. Некоторые звуковые регистры происходят только через определенные моменты времени, в зависимости от того, где находится воображаемое глиссандо, с которым он работает в данный момент.

В *Ricercare* из Музыкального приношения Баха, Крайдлер приводит пример, тип континуума, на который распространяется этот принцип. Он заключается в том, что сама «мелодия уже содержит в себе параметрические прогрессии». Рекомпозиция Веберна представляет собой «частичную композицию», выполненную на определенных аспектах исходной модели, которые имеют иной медиальный характер.

Таким образом, Крайдлер демонстрирует Баховский *Ricercare* с первичным материалом как начальную эволюционную цепь медиа-формы. Первоначальный масштаб исходит из хроматизмов: контрапункт к теме, движение от темы и контрапункта. Но затем следует качественный скачок, когда Веберн обнаруживает в теме зачатки «клеточного мышления», которое имеет фундаментальное значение для его же эстетики. Уровни развития, скорее, проявляются через проекцию настоящего времени, данную через разрыв, который и становится так называемым медиа-источником в концепции Крайдлера.

Медиа-форма также проявляется в музыке через определенные носители информации. Музыка всегда, так или иначе, опосредована, полагает Крайдлер.

Она опосредована как интерпретация, через специфические особенности исполнения на различных инструментах, но идея формы не совпадает с появлением новых технологий записи. Технология и эстетика тесно связаны друг с другом. Параметризация немыслима без акустического анализа, который сегодня является основой фонографии, и коллаж обязан своему появлению медиа-доступной музыке. Элементы композиции, будучи частью целого, вновь рассредоточиваются, этот порядок предназначен для того, чтобы быть отчужденным в новой среде.

Различия между медиа и формой очевидны в отношениях с компьютером, который обозначается в качестве универсального медиа-посредника. Для компьютера семейное фото, любое сообщение, кулинарная книга или же музыкальное произведение – есть не что иное, как последовательности чисел, и они могут подвергаться алгоритмическим преобразованиям, например, если они сжаты и доступны в Интернете для скачивания, независимо от их ценности.

При обработке звука – это сэмплы, которые транспонируются, растягиваются и подлежат дальнейшему преобразованию независимо от того, были ли это ранние классические сонаты или полевые записи.

Канадский композитор Джон Освальд, которого здесь в качестве примера приводит Крайдлер, яростно возражает против всеподавляющей индустрии

стрии звукозаписи, которая довела его до суда за воровство интеллектуальной собственности в середине 1980-х годов²⁹⁰. Он считает их случайно обнаруженными звуками «инструментов, на которых сам же играет».

Освальд известен тем, что называет свои опусы пландерфониками. Plunder переводится как «грабёж», а phonic — как «звук»; если перевести буквально — ворованными звуками. Звукоиндустрия реагировала на продукцию Освальда весьма негативно, употребляя такие слова как «нелегальная продукция» и «воровство» и грозила ему судом.

Первый маленький компакт-диск с пландерфониками был выпущен в 1989 году, он вызвал бурю страстей, а по настоянию Канадской ассоциации звукоиндустрии неразошедшийся остаток тиража и даже оригинальные мастертэйпы были уничтожены. Каждая форма снова может оказаться медиа-формой, поскольку, напротив, ее собственная среда оказывается уже сформированной.

Носителями звука являются инструменты — так же, как инструменты носители данных, на которых, по крайней мере, записаны типы музыки, которые в данном случае подразумевает Освальд в своих пландерфониках.

Звуковые данные, популярный формат mp3, обычно воспроизводится через динамики в гостиной или при пробежке в наушниках, они являются собой негатив концертной ситуации. Сравнимый с обычными инструментами, материальный аспект присутствует на носителе. Воспроизведение звука также всегда подразумевает отчуждение в записи и трансляцию через динамики. Медиа отделяет себя от известного понимания этого термина Маклюэном и может означать помимо сообщения и переноса смысла — среду композиции. И это последнее понимание Медиа — главный аспект теории медиа-композиции Крайдлера.

Игла проигрывателя для диджея фактически является его плектрумом (медиатором), а каждая запись — это своего рода новая модель гитары. Музыка уже структурирована, и будучи медиумом, будучи переменным, особенным инструментом, как, например, у Лахенмана, для которого предкомпозиционный этап обозначает создание некоего нового супер-инструмента, она входит в медиа-пространство, промежуточным звеном которого служит инструмент. Независимо от того, построен ли ряд из двенадцати тонов, или ди-джей роется в своем собрании записей — материал музыкального произведения представляет собой выборку из элементов, и эти элементы предварительно составлены и доступны в объектах. Единственный тон служит инструментом, который был построен с намерением сделать все возможное для доступной последовательности тонов. Он же предлагает ряд эффектов, которые были композиционно отобраны для развития.

Тот, кто пишет для скрипки в любом случае копирует, используя исторически сложившиеся типы игры, а скрипка ему служит медиумом. «Инстру-

²⁹⁰ Kreidler J. Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung als Theorie der Satzmodelle. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4 (2007) 1/2, S. 135–141

ментоведение — это учение о звуковой экстернализации, которое пришло к нам слишком поздно, в тот момент, когда одна из признанных нотаций стала иерархической и начала менять свой путь от простого воспроизводства к нотации»²⁹¹, — утверждает Крайдлер.

В Штокхаузеновских идеях из его эссе ... *как проходит время* ... [wie die Zeit vergeht] Крайдлер видит метафору медиа-формы и медиа-мышления. Он пишет: «Существует материал с высокой символической ценностью, исторически сложившийся благодаря цепочке соотношений медиа-форм и материала, который генерирует из первичной среды воздуха наиболее возможные присущие медиа и формы, избегая обычных соединений. В нейтральном представлении современный звуковой материал, вероятно, больше не существует. Это парадокс новой музыки XXI века. Противоположный вопрос возникает для New Music может ли существовать разница между исторически объективированным, ни в коем случае не цитируемым материалом, и этой «абсолютной» музыкой? Это может иметь место в соответствии с атональным пониманием непосредственного выражения или параметрически-последовательным структурированием. Искоренить смысл стратегии в музыке XX века, воплощенный в параметризации, атомизации, редукции (вплоть до тишины), хаотичности, синтеза и радикальной концепции — невозможно. На самом деле не квалификация звука и звуковые соединения требуют всегда большей серьезности и последствий они сами по себе подвергаются растущему скептицизму, направленному против автономности звука в целом, тем более что сами эти техники, в свою очередь, становятся историческими. В медиа-формах медиа избавляется от своей формы, уничтожает ее, и тогда она имеет большие возможности для консолидации элементов. Если число возможностей форм в значительной степени исчерпано, то среда становится целостной формой, как например, отдельная эпоха истории музыки»²⁹².

Часто возникает вопрос об идентичности и подлинности произведения искусства, по поводу того, что является его собственным и что заимствовано. Традиции в композиторской практике давно подразумевали принятие типизации форм от старшего поколения. Это противоречивым образом действует в Новой Музыке, так как традиции здесь больше не видно, но предшествующая школа, давно минувших стилей — это так называемая «традиционная музыка». Специфика медиа-форм определяется самим композитором и, возможно, в первую очередь служит только для определенной ориентации; с другой стороны, она также применяется как специфический метод коммуникации.

Луман сказал бы: последнее средство искусства — это общение. Из этого критерия становится понятно, как работают различия и какие медиа спо-

²⁹¹ Kreidler.J. [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf (дата обращения 20.08.2020)

²⁹² Kreidler.J. [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf

собны восстанавливать возможности коммуникации. По словам Маклюэна, СМИ, которые причастны к созданию художественного произведения, являются фактическим сообщением и выходом на уровень познания. Произведение исходит из вопроса о том, из какого материала оно генерируется, какой доступный носитель оно использует для этого, и как эти носители организуются. После всего, что уже сказано, этот привлекательный тезис должен быть расширен, так как существует строгая зависимость от композиции от Формы-Идеи, с которой художник выходит к новым медиа. Это всегда имеет отношение к взаимозависимости и независимости медиа и формы.

В качестве примера Крайдлер приводит реинтерпретацию от формы к медиа в пьесе Элвина Люсьера «Я сижу в комнате» (*I am sitting in a room...*), в которой звук записывается, запись фильтруется через комнату, записывается снова и затем снова фильтруется, и так далее до характерного преобразования. Предварительный результат – форма, она постоянно становится следующим шагом в композиционном пространстве. Кроме того, преобразование из формы в медиа может действовать не только в рамках линейно-временного смысла как процесс от первоначального до конечного продукта, а скорее, как колебательное движение между первичной и вторичной средой воздуха.

Музыкальная среда сосредоточена в интервалах, которые измеряют весь горизонт различий; при этом два отдельных звука резонируют композиционно в соответствии со своей изменчивостью («звуковая композиция»), а также взаимодействующие различные более крупные связи, культивирующие различия друг с другом («группа-состав»).

С триумфом так называемых СМИ, звуковой материал, а также так называемая медиально расширенная музыка в концепции медиа-музыки Крайдлера, находят распределение в коллективном сознании, которое может быть результатом деконструкции. Сэмплеры, применяемые для создания разного рода ремиксов занимались этим с 1980 – х годов. А сама медиа-музыка является образцом так называемых «больших звуковых соединений» [Klangzusammenhänge]. В некоторых случаях эти типы музыки определены как большие надстройки над медийными формами. Если музыка работает с деконструкцией, как с медиа, Крайдлер называет ее «мета-музыкой» или «музыкой о музыке». Термин «медиа-музыка» также подходит и для той музыки, которая продуктивно отражает отношения между материалом и фигурацией. Результативным для этого является разница между средой и формой, которые сами становятся материалом. Это может произойти в одной части с конкретными историческими или внемузыкальными образцами, а также с «абстрактными» звуковыми параметрами, связанными с актуальными течениями в изобразительном искусстве. Все это лежит в основе трансформации музыкальной формы и музыкальной нотации²⁹³.

²⁹³ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf (дата обращения 20.08.2020)

5.4. КОНЦЕПЦИЯ «МУЗЫКИ С МУЗЫКОЙ»

Для Крайдлера процесс артикуляции его творческой концепции и реализации ее в собственном творчестве начался с коротких сэмплов, фрагментов поп-музыки, каждый из которых был едва ли длиннее одного тона, и он применил их как прототипы тонов для новой музыки, используя, в том числе, и те типы композиторской техники, которые существовали в течение последних семидесяти лет; как материал, наподобие гиперссылки. В своей серии работ под названием «Окна» он разделил эти фрагменты музыки с тем, чтобы играть со степенью их узнаваемости. Звуковые файлы — различные источники, проявляющиеся на заднем плане, исчезают только в ситуации сжатия от 40 до 1000 миллисекунд. В зависимости от размера такого «окна» слушатель либо воспринимает сложно определяемый звуковой фрагмент, или раздел, который явно имеет отношение к основной музыке. Объединив эти фрагменты с действиями ударных инструментов, Крайдлер использовал такие инструменты, а также звуки, которые были вырваны из различных культур. Постепенно было использовано все больше образцов (от 70 до 200) продолжительностью тридцать три секунды, а затем композитор пришел к концепции *compression sound art*, использовав сжатые образцы, которые он назвал политическим музыкальным театром.

Крайдлер сгенерировал целые части на компьютере, сочетая их с процессами максимального сжатия. Так, используя технологию *Compression Sound Art*, композитор воспроизводил полные саундтреки за несколько секунд. Затем он собрал более пятидесяти различных стилей тяжелого металла, переосмыслил авангард; например деконструировал «4'33» Кейджа, создав и «Silence Classic 4'33» и представил его как видео — перформанс с разделенным экраном на *YouTube*, вставил «Второй струнный квартет» Фернимоу в программное обеспечение для поп-композиции «Band in a Box» и позволил «Лунному Пьеро» Шёнберга говорить с помощью автомобильного навигатора, а *Boléro* Мориса Равеля использовал как принцип устойчивого увеличения громкости, превратив его в ремиксовую сцену из фильма «Падение».

Он создал собственную версию перформанса Люсьера «Музыка для сольного исполнителя», представив его как версию политического спектакля с усугубленной «постмодернизацией современного» (Лиотар).

Прежде чем композитор начинает создавать какое-либо произведение, он отдает себе отчет в том, что вся история музыки практически уже представлена на его компьютере или в Интернете как в виде звуковых файлов, так и в виде партитур. Поэтому больше не нужно сочинять то, что уже существует и этот богатый материал можно использовать одним щелчком мыши. Образцы поп-музыки, в основном из плохой поп-музыки — или даже медиа-шума, могут стать основой для шумовой музыки.

Крайдлеру интересен поиск «предкомпозиций», которые позволяют пользоваться «готовыми решениями, а не высасывать их из пальца». Это может быть, например, статистика, чертежи, выступления политиков и все что угодно. Он позволил компьютеру составлять самостоятельные сценарии: «чем больше я работаю с ним, говорит он, тем более интересные я нахожу результаты (возможно, благодаря алгоритмам в *Google, Facebook и Co.*).

Человек сегодня не живет в изоляции и пользуется теми вещами, которые уже есть в существующем мире. То же самое относится и к созданию музыки. Сегодня у нас есть гигантский архив аудиозаписей от единых тонов, инструментальных жестов, стандартизированных композиционных техник, выразительных музыкальных миниатюр до симфоний Малера в отличном качестве. Причина, по которой музыканты должны играть это снова состоит в том, чтобы позволить искусству проявить свою ауру и звучать более оригинально. Подобно тому, как композитор должен сочинять столько, сколько ему действительно необходимо, инструменталисты также должны присутствовать.

Однажды, когда его попросили написать трагическую музыку для пьесы, он отказался, сказав, что уже есть тысячи трагических музыкальных произведений и ему добавить уже нечего. Они должны использовать историю музыки, а Крайдлер, по его словам, сочиняет только там, где есть *что сочинять*. Вам не нужно заново изобретать колесо, тогда, когда нужно что-либо построить заново. Ведь интеллектуальные достижения не отнимаются, а умножаются. Великие эмоции все выражены в музыке, и эта музыка, вероятно, работает вечно. «Это определенным образом соответствовало тенденции видеть всю жизнь как культурный продукт и в форме мифических клише и предпочесть в итоге цитирование независимому изобретению»²⁹⁴. И здесь композитор цитирует «Доктора Фаустуса» Томаса Манна. Великие эмоции выражены в музыке, и эта музыка, вероятно, работает аналогичным образом. Сегодня возникает острый дефицит оригинальности. Можно бесконечно копировать оригиналы, но невозможно скопировать оригинальность мышления. Существуют яркие идеи, качественные скачки, достижения отдельных людей которые отличают каждого в отдельности гениально-автономного автора в условиях открытого медиа-пространства. Сегодня тот, кто пишет для скрипки, неизбежно копирует все то, что уже было создано. И тут для Крайдлера вопрос заключается уже не в том, может ли шум быть музыкой, а в том, может ли поп-музыка быть музыкой. Конкретная музыка записывала повседневные звуки и озвучивала их. Крайдлер берет существующую поп или рок музыку и академическую музыку.

Конкретная музыка записывала повседневные звуки и, таким образом, делала из музыкальными. Поп-музыка - это шум и композитор использует атональную оболочку для работы с этим материалом.

²⁹⁴ Kreidler J. Musik mit Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (2012), S. 26–36.

«Мне нравится цитировать музыку, которая мне не нравится»²⁹⁵, — утверждает Крайдлер. Пикассо однажды сказал: *я краду - там, где есть что украсть*. Крайдлер утверждает: *я сочиняю - там, где есть что сочинять*. Даже сегодня некоторым композиторам удается овладеть искусством создания никогда не слышимого звука, но в противном случае они неизбежно используют существующее. Это относится не только к основным музыкальным элементам, таким как восемьдесят восемь клавиш пианино, но и к их комбинациям. Интернет-архив, делает почти невозможной ситуацию забвения истории искусств. Все реже возникает вопрос о том, что цитирует тот или иной композитор, и все чаще встают вопросы о том, что, как и почему он это делает. Другими словами, музыка объективируется и функционализируется. Это, по мнению Крайдлера можно определить, как «музыку с музыкой», и так он формулирует «контент-эстетический поворот» (Гарри Леманн). Существует множество материалов или медиа. Существует бесконечный архив различных материалов и капитал, накопленный средствами массовой информации. Но это не простой словарный запас, с помощью которого можно составлять предложения. Это так называемый грубый материал с тяжелыми и громоздкими звуками. Даже единственный тон - это композиция. Сегодня звуки - это уже не просто связки структурируемых параметров, а семантические объекты, это можно увидеть на компьютере, где звуки являются файлами и, следовательно, имеют имена файлов и помечены в архивах. Даже те, кто, по-видимому, сочиняют абстрактно, создают эстетический контекст.

«Гобой звучит красиво, но также и как инструмент буржуазного оркестрового концерта. Возникает закономерный вопрос: как с этим бороться? Сочетайте звук фортепиано с клавишином. Сыграйте второй акт Мейстерзингера на октаву выше. Почему «интерпретация» всегда касается только темпа и динамики? При такой интерпретации классическая музыка не обновляется, а нейтрализуется. Необходима так называемая повторная контекстуализация звуковых объектов. Кроме того, в основном, это превращение других медиа в музыку и новое — это расширенная готовая концепция. В конечном итоге принцип агрегации современных технологий и музыки в духе модернизма и модернизированных машин: это и есть крайдлеровская концепция готовой работы»²⁹⁶.

С сегодняшними средствами цифровой обработки звука на ноутбуке, с гигантскими аудиоархивами и возможностями их объединения с живыми инструментами открывается огромное поле для композиторской деятельности, тем более, что Интернет в настоящее время придает ей (деятельности композитора) все большую социальную и политическую значимость. Коллаж - это уже не просто форма искусства, а повсеместный принцип, и неважно, будь то статьи в Википедии, о которых пишут многие авторы, косметические

²⁹⁵ Kreidler J. Musik mit Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (2012), S. 26–36.

²⁹⁶ Kreidler J. Musik mit Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (2012), S. 26–36.

операции и гендерные атрибуты, которые можно выбирать индивидуально, модульная мебель, мультикультурное общество или философия жизни²⁹⁷. Все, что сегодня существует, делает, вывод композитор — это коллажи.

«Вариации на тему, перефразирование, попурри, коллаж, сборка, интертекстуальность, эклектика, ремикс, ремейк — это только начало эпохи Web 2.0 и оно создает огромную смешанную культуру как в популярном, так и в элитарном искусстве. Стоит подумать об интернет-мемах: пятнадцать лет назад это было возможно только в чрезвычайно дорогих студиях, а эффективное распространение было почти невозможно. Однако материалы и технологии теперь доступны практически каждому, почти бесплатно, теперь все можно объединить. Вы можете отклонить идею коллажа как устаревшую модель, но, тем не менее, нравится вам это или нет, это признак эпохи Интернета, и это его наиболее типичная форма. Только глобальная сеть информационных технологий является катализатором»²⁹⁸.

Компьютеры всегда будут алгоритмами машин, и это очевидно. Статистическая музыка существует сегодня не в соответствии со статистическими критериями, но в соответствии со существующей статистикой: случайность более не естественная вещь, а скорее - культурное явление. Составление - это присвоение какого-либо инструмента. Так, говорит Крайдлер, «Хорошо темперированный клавиш» — это технологически обусловленное - постмодернистское барокко, а симфония Малера все еще находится в предкомпозиционном состоянии, в то время как единственный тон — сегодня это уже опус. Оставаться в шёнберговской традиции сегодня — это значит полностью порвать с ней — резюмирует Крайдлер²⁹⁹.

²⁹⁷ Kreidler J. Musik mit Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (2012), S. 26–36.

²⁹⁸ Kreidler J. Musik mit Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (2012), S. 26–36.

²⁹⁹ Kreidler J. Musik mit Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (2012), S. 26–36.

5.5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ И СТИЛЕВАЯ МЕЛОДИЯ В КОНЦЕПЦИИ КРАЙДЛЕРА

В музыке, как и в любом другом виде искусства – справедливо утверждает Крайдлер, существуют «изношенные концепции». Крайдлер считает, что так же, как и устаревшее слово «идеология», прежнее понятие «мелодии» кажется сегодня и вовсе непригодным для лексикона современной музыки. Мышление функционирует в таких терминах как *структура* и *материал*.

В своем теоретическом тексте *Zum 'Materialstand' der Gegenwartsmusik*, композитор сказал, что понятие материала сегодня можно идентифицировать с материально доступным композитору инструментарием. Поэтому, вновь ссылаясь на теорию искусства Лумана, он предложил вместо определения музыкального материала говорить о *средствах* и *форме*, которые в итоге и становятся определяющими.

Формообразование представляет собой концентрацию отношений взаимозависимости элементов. Однако это всегда промежуточные шаги, так например, мелодия, созданная из музыкально масштабированных элементов, в свою очередь стать медиумом. В конечном счете, различия между медиа и формой, о которых может здесь вновь идет речь, сами по себе носят медиальный характер. Среди этих абстракций их находят отдельные произведения искусства. Крайдлер говорит о существовании такого понятия, потеснившего прежние представления, как *стилевая мелодия*, продолжая шёнберговскую идею тембровой мелодии и подразумевая использование различных *Audio Software* — коротких репрезентантов, которые позволяют ощутить стилистику фрагмента.

С одной стороны, это просто новшество возможностей современного программного обеспечения, но, с другой стороны, оно подразумевает определенные формы социальной семантики. Все эти аспекты - короткая мелодия, частота, количество аранжировок и выбор социологического и музыкально-исторического контекста — являются одновременно как формациями, так и средами.

Сегодня всецело возрастает чувствительность к семантическим формам. Даже абстрактные цветные панели становятся образами-логотипами какой-либо компании. Если возникает желание найти интересующую потребителя музыку, которая звучит по радио, то для этого достаточно запустить приложение для iPhone – *Shazam*, поднести телефон к громкоговорителю в течение 30 секунд и дисплей покажет, название искомого звукового материала.

В Интернете, устремленном к общему архиву, существуют коллекции звуков, которые скоро будут содержать все возможные комбинации и каждый файл имеет свое имя. Теория музыки также располагает названиями всех возможных мелодических строительных блоков, таких как: камбиата, опевание, предъём и.т.д. Эти концептуальные системы могут быть немедленно переадресованы к Википедии через сотовый телефон. Есть ли какой-то аспект музыки, который еще не был озвучен?

Крайдлер вновь говорит о Лемане, который воплотил в жизнь идею «материально-эстетического поворота». Его диагноз, поставленный современной музыке, заключается в том, что звуковой репертуар авангарда полностью утрачен, а границы возможностей уже были изучены в полном объеме. Дальнейший прогресс может происходить только в том случае, если фокус смещен на некие семантические потенциалы. Естественно, все еще можно сочинять музыку имманентным образом, в то время как репертуар был полностью протестирован, но существует еще много комбинаций звуков и формальных концепций. В новой музыке также много повторяющегося: ее образцы до такой степени знакомы знатокам, что они тоже застывают во всевозможных клише. Это не просто результат использования одних и тех же инструментов – это комбинаторные формы, которые также становятся все более похожими. В соответствии с этими процессами, о которых говорит Крайлер, он предлагает использование так называемых стилизованных мелодий, применяя те, которые можно четко осознать, в чем же состоит их индивидуализация.

Различную стилизованную мелодию можно создать с помощью аранжировок в особых пространственно-акустических условиях. Сегодня мы знаем, что даже выбор и размещение, микрофонов представляют собой эстетические решения и не существует такой вещи, как объективность. В *Kontinuum mit Melodie* Крайдлер «мелодизировал» запись *Орфея* Монтеверди через изменение настроек фильтра и реверберации с помощью плагинов VST (Virtual Studio - аудио интерфейс программного обеспечения, который активно используется во всем мире). Здесь дело не в различных частотных настройках их можно изменить акустические от разных наушников — до характеристики реверберации Метрополитен-оперы или Сиднейского оперного театра. Полистилистика была топосом новой музыки около пятидесяти лет, а Альфред Шнитке считается одним из самых крупных ее представителей. Однако, полагает Крайдлер, в его случае, этот особый «рализм» охватывал только стили классического концертного зала и только те, которые Шнитке любил и был способен воспроизвести. Нужно отметить, что в этом Крайдлер не вполне справедлив: он явно упускает «Историю доктора Иоганна Фауста», где популярная музыка – танго, используется, безусловно, в ином контексте по сравнению с контекстом предлагаемым Крайдлером.

Последний утверждает, что у Шнитке никогда не сочеталось тибетское горловое пение с бразильской капоэйрой. «Разница в том, что стили, которые я использую, говорит он, не являются музыкальными. Я не отождествляюсь с ними, и это не главное. Многие «поли-» являются техническим достижением оцифровки. Ремиксы были долгое время, но в то время как диск-жокей имел обыкновение применять два проигрывателя и футляр для пластинок, теперь можно смешивать миллионы музыкальных файлов на компьютере с подключением к интернету»³⁰⁰. «Мелодию» как принцип, который может быть

³⁰⁰ Kreidler J. Musik mit Musik. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (2012), S. 26–36.

применен ко всем видам СМИ, Крайдлер исследует в качестве «бесконечной мелодии», однако далеко не в вагнеровском понимании. Последовательность стилей в стиливых мелодиях обычно генерируется случайным образом, но конечно же, возникает вопрос о том, является ли скачок из одного стиля в другой сопоставимым с прыжком от первой ступени до пятой. Но именно в этом и состоит провокация композиторского воображения.

В 2008 году Крайдлер трансформирует биржевые диаграммы в мелодическую линию, утверждая, что именно таким образом можно «услышать песнь кризиса»³⁰¹. Биржевые графики и диаграммы в его интерпретации напоминают «нотацию без музыки», которую он и пытается озвучить. Японские свечи, крестики-нолики, волны Эллиота, которые визуализируют ход торгов на бирже³⁰², вызывают аналогии с графическими партитурами. Колебаниями цены характеризуется ход торгов, а колебаниями в единицу времени – высота звуков. Паузы характеризуют процесс отказа от продаж - покупок, представляя элемент тактической тишины на бирже. С точки зрения неоконцептуализма, деньги, подобно музыке, представляют собой лишь систему знаков. «Нота – это ценная бумага и знак нотации одновременно»³⁰³. Крайдлер не только присвоил определенные ноты колеблющимся индексам, но и использовал для своего произведения данные по крупным компаниям. Благодаря его творческой обработке теперь можно услышать, с каким звуком «падали» и *Lehman Brothers*, и *General Motors*, и *Bank of America* в 2009 г.³⁰⁴ Эта оригинальная концепция стала музыкальным сопровождением к экономическим катаклизмам и завоевала популярность на сервисе *YouTube*. Практически это выглядело таким образом: композитор пропустил показатели различных биржевых индексов, таких как, например, *Nikkei*, через музыкальную программу *SongSmith* компании *Microsoft*. Как он объяснил в интервью *BBC World Service*³⁰⁵, эта программа представляла собой не более чем инструмент, а все остальное «сделали рынки». Затем он обработал получившиеся мелодии, подобрав аранжировки в различных жанрах легкой музыки, например в стиле самбы, или фокстрота»³⁰⁶. Кроме индексов *Dow Jones*, *Nikkei*, *Dax* и *Nasdaq* Крайдлер для своего произведения использовал графики по безработице в

³⁰¹ Kreidler J. SongSmith: Financial crisis soundtrack composed from tumbling share price graphs [Электронный ресурс] URL:<http://www.telegraph.co.uk/technology/4452251/SongSmith-Financial-crisis-soundtrack-composed-from-tumbling-share-price-graphs.html> (дата обращения 20.02.17)

³⁰² Филатов Д.А. Моделирование и анализ финансовых рынков на основе методов нелинейной динамики: дис. ... канд. эконом. наук / Д.А. Филатов. – Воронеж, 2007. – С. 18–21

³⁰³ Гузев И. А. О биржевых мотивах и предвосхищении хода торгов// Економічний nobелівський вісник. 2014. № 1 (7) с.133-137

³⁰⁴ Гузев И. А. О биржевых мотивах и предвосхищении хода торгов// Економічний nobелівський вісник. 2014. № 1 (7). С.135.

³⁰⁵ Reeg C. The Sound of Tumbling Stock Prices PRI's The World. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pri.org/stories/2011-11-04/sound-tumbling-stock-prices> (дата обращения 5.06.2016)

³⁰⁶ Kreidler J. SongSmith: Financial crisis soundtrack composed from tumbling share price graphs [Электронный ресурс] URL:<http://www.telegraph.co.uk/technology/4452251/SongSmith>

США, а также данные о состоянии крупных компаний. По словам композитора, он хотел вызвать у людей определенную реакцию, «преобразовав нынешний финансовый кризис в музыкальную форму»³⁰⁷.

³⁰⁷ Reeg C. The Sound of Tumbling Stock Prices PRI's The World. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pri.org/stories/2011-11-04/sound-tumbling-stock-prices> (дата обращения 5.06.2016)

5.6. ТЕАТРАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ ЙОХАННЕСА КРАЙДЛЕРА

Feeds. Hören TV (2009-10)

Теле-шоу – музыкальный театр.

Существуют очевидные и яркие эстетические противоречия, которые интересны Крайдлеру. В течение одного вечера в своем произведении для музыкального театра *Feeds. Hören TV* он осуществляет реконструкцию пяти воображаемых телевизионных программ:

- Прослушивание;
- Звук и бессознательное;
- Любовь, секс и технологии ;
- Девальвация музыки;
- Новый музыкальный театр.

Работа и удовольствие Крайдлеру представляются взаимозависимыми: одна из моих проблем – говорит композитор, это подлинность³⁰⁸. «В последние годы я написал пьесы для концертного зала, в которых было необходимо донести основную концепцию до аудитории (...). В *Feeds. Hören TV* могут быть включены и внемузыкальные средства: видео, разговоры, танцы, различные выступления. По сути здесь есть возможность как расширить, так и ограничить музыку. В большинстве случаев это происходит одновременно.

Через дополнительные медиа, музыка приобретает особый смысл, однако, другие возможности блокируются. Недаром абстрактные вопросы восприятия связаны с вполне конкретными темами. Вопреки широко распространенной в опере тенденции, в формате теле-шоу можно обсуждать вечные темы на сцене, не останавливаясь только лишь на повседневной политике. Очевидно, что Крайдлера интересует острая актуальность: то, что происходит и может быть отражено «здесь и сейчас». С одной стороны, это востребовано искусством, но с другой стороны, он часто слышит, что свобода искусства в его творчестве уступила место низменным истинам. Последнее табу, полагает композитор, определенно должно быть нарушено.

«Сейчас мы живем в ситуации партийно-демократического театра, когда на сцену выходят те или иные политические партии. Это не агитация и не пропаганда, каждый должен найти правду между строк»³⁰⁹. Следует найти такие остроактуальные рычаги воздействия на социум при помощи музыки, что если вы захотите сыграть пьесу через год, вам придется ее изменить. У Крайдлера весьма необычное отношение к острой актуальности произведе-

³⁰⁸ *The Sound of Tumbling Stock Prices PRI's The World*. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pri.org/stories/2011-11-04/sound-tumbling-stock-prices> (дата обращения 5.06.2016)

³⁰⁹ *The Sound of Tumbling Stock Prices PRI's The World*. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pri.org/stories/2011-11-04/sound-tumbling-stock-prices> (дата обращения 5.06.2016)

ния. Он работает с материалом в течение многих лет, и, с его точки зрения, гораздо интереснее работать с тем, что уже существует, то есть иметь дело с «живым меняющимся миром».

Культура ремиксов переживает новое качество со времени Интернета, поскольку миллионы музыкальных произведений, видео и текстов доступны и могут быть изменены одним нажатием кнопки. Это технологическая ситуация, в которой сегодня находится современный автор. «Она означает, что я хочу изменить реальность», — говорит он. Только за последние десять лет мир так сильно изменился, и искусство должно помочь грамотно воспринимать этот мир. В своем произведении для театра *Feeds*, он берет основу «Тристан и Изольда» Вагнера. То, есть то, что долгое время практиковалось в режиссерском театре, как он полагает, сегодня должно работать на современность. Изольда не только подражает азиатской проститутке на сцене, но и должна в музыкальном отношении «стелиться» - то есть подстраиваться под всех. В *Feeds* цитируемые источники всегда ссылаются на конкретное происхождение контента и ресурсы, которые они используют. Потому что исследования являются неотъемлемой частью работы композитора.

Audioguide (2013-14)

Аудиогид — это произведение для музыкального театра, решенное в духе театрализованного ток-шоу об эстетических последствиях терроризма, средствах «производства турбо-капиталистического искусства», «гипермодернистских числах, психологии музыки, феминизме, круговом движении. О ненависти к старому, разговорах в социальных сетях о политическом перформансе, об идеалах красоты, о лесных походах, деньгах и иностранной рабочей силе»³¹⁰. В Аудиогиде мы услышим звуковые и вербальные аллюзии и цитаты из Макбета, Штокхаузена, Деррида, а также функциональная специализация общества. В то же время, эта концептуалистская опера — своеобразный аналог «Сонат и интерлюдий» Кейджа для препарированного рояля, в транскрипции для подготовленного слушателя, в практике расширенного определения музыки.

Audioguide III (2015)

Audioguide, в оригинальной версии продолжительностью более 7 часов, фокусируется на вопросах эстетических эффектов, проявляющих себя в медиа и на том, каково в них место человека. В первой части философия искусства Деррида изложена на фоне описания дифференцированного общества, о чем свидетельствуют бесчисленные стили металлической музыки. Это ток-шоу на

³¹⁰ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf (дата обращения 20.08.2020)

основе символического коллективного опыта: визуального и символического эффекта 11 сентября 2001 года. Крайдлер в этом сочинении художественно ссылается на печально известную пресс-конференцию Штокхаузена, произошедшую через два дня после нападений на башни-близнецы, в которой композитор прославил эстетический характер теракта совершенно абсурдным способом, признав его началом теории гиперсовременного искусства, о чем было сказано выше. Наконец, этот диапазон тем расширяется за счет усиления эмоциональной сферы: любовная тоска, травма и чувство мести оперы являются энергиями, которые приводят к действию которое, в свою очередь, завершается «катарсическим разрушением» для 66 скрипок, объединяющим трансгрессию и подавление. Аудиогид — это концептуальная опера, состоящая из маленьких и больших модулей, каждый из которых отличается друг от друга. Это мультимедийный разговорный театр с музыкой в качестве действующего лица, и о ней непосредственно и пестрый коллаж из элементов реальности настоящего.

Kantate. No future now. (2008)

В качестве материала Крайдлер использует так называемую «плоскую анонимную поп-музыку», которую можно представить в качестве носителя шумовой информации для новой музыки. Это повседневная акустическая реальность, медиа-шум, который он озвучивает через намеренно сниженное качество звука формата Мр3. В кантате соприсутствуют живая шумовая и традиционная музыка, записи *ePlayer* (термин Лемана, представляющий партитуру для традиционных инструментов, исполняемую инструментальными сэмплами на компьютере) и отдельные тоны из инструментальных звуковых баз данных. Кроме очевидного музыкального контекста, есть также материал из саундтреков к таким фильмам как «*Сцены из супружеской жизни*» (1973) Ингмара Бергана *Бегущий по лезвию* — Ридли Скотта и к некому турецкому фильму, название которого даже сам композитор, согласно его же заявлению, не помнит. Весь монтаж, который условно можно назвать медиа-музыкой, представляет «сеть музыкально-референтного, политического и личного содержания». «Смесь собственного и иностранного, различие между абстрактной фонетикой и конкретной семантикой всегда касаются идентичности — как философской, так и социально-психологической, а также защищенной авторским правом ввиду современного глобального обмена цифровыми товарами»³¹¹. Правовая основа материала, как подчеркивает сам композитор, ему обычно неясна. Это оставляет открытым вопрос идентичности — представляя его как вопрос свободы.

³¹¹ Kreidler J. [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__media_of_composition.pdf (дата обращения 20.08.2020)

Cache surrealism (2008)

для саксофона, аккордеона, виолончели и записи

Кэш-сюрреализм, иллюстрирует концепцию композитора, обозначенную им как «музыка с музыкой». Для него это означает в первую очередь - редактирование, реконтекстуализацию и перезапись существующих, в большей или меньшей степени узнаваемых звуковых файлов, которые сочетаются с живыми выступлениями — со всеми возможными методами обработки этих материалов: нарезки, транспонирования, фильтрации, разностойного сочетания, демпфирования и т.д.. Исследуя области между «чистыми» звуками в соответствии с определенным параметрическим порядком Крайдлер сочетает их с реконтекстуализованными, так называемыми «осмысленными» звуками с их эмпирическими значениями. В качестве материала используется «плоская анонимная поп-музыка, которую легко «экспроприировать».

Steady Shot (2015)

Для фортепиано, фотокамеры, аудио и видео записи

В работе Крайдлера «Steady Shot» для фортепиано, электроники и видеокамеры замерзающая среда сталкивается с надвигающимся на нее потоком звука. Минимальная продолжительность процесса фиксации, а в результате фотография — это вечно сохраняемый момент; который музыкально проецируется на живые фортепианные действия и записанные на пленку образцы звуков фортепиано. В этой настройке также играют роль фотографии пианистов и контрольные снимки расположения пальцев. Композитор как мастер, работающий на всех этих носителях, включая нотацию и видео, в конечном итоге также становится одним из объектов этих процессов.

Dekonfabulation (2007/08)

для аккордеона, ударных, женского голоса и записи

В *Dekonfabulation* различные аспекты параметрической и выразительной работы с музыкой, отчужденной от ее предназначения, рассматриваются в нескольких частях. Звучит множество отрывков различной музыки и фрагментированных текстов, с которыми инструменталисты, в свою очередь, играют и с помощью которых вступают в диалог друг с другом. Композиторский метод работы с материалом нацелен на противоречивую смесь конкретного и абстрактного, поскольку эти две сферы объединены в более позднем изобразительном искусстве. В словаре слово «конфабуляция» означает: ложные воспоминания, основанные на обмане памяти о якобы пережитых процессах.

RAM microsystems (2005)
перформанс с джойстиком и компьютером

Оперативная память (RAM) — это рабочая память компьютера, его кратковременная память, где данные можно редактировать с высокой скоростью. Операции всегда вырабатывают систематическую согласованность, например, при обработке отдельных доменов в последовательных блоках. Это не сильно отличается от человеческого мозга. В этом исполнении компьютер считывает постоянно около 350 образцов. Как импровизированный материал, в пьесе они трансформированы с помощью самодельных ячеек, перепрограммированного джойстика симулятора полета, чтобы иметь тактильный контроль над образцами.

Untitled performance #1 (2006)
перформанс для одного исполнителя на клавиатуре и компьютере

В этом перформансе проигрывается более 9000 сэмплов (без повторов). Их порядок более или менее предопределен композитором, а их ритмическая структура вытекает из набираемого текста. В дополнение к монофонической последовательности иногда более длинные звуковые файлы появляются в качестве фона. Связь между текстом / музыкальностью текста и самой музыкой, между значениями каждого из девяти тысяч звуковых файлов и целого остается необъяснимой.

Windowed 1 (2006)
for Percussion and Tape

Вдохновленный картинами Герхарда Рихтера «Флоренция» (коллекция праздничных фотографий, которые частично покрыты абстрактными слоями краски) и в ходе своей дипломной работы на тему «постсерийный структурализм», Крайдлер увлекся идеей сочетания конкретного материала и параметрического структурализма в рамках одного сочинения.

Работая с гранулярным синтезом на компьютере, он пришел к концепции систематической обработки звуковых файлов с различной степенью узнаваемости с помощью специальных врезок, от крошечных разноцветных клочков до временного развертывания какой-либо звуковой идиомы. Таким образом, это позволило ему осуществлять переходы от «абсолютной», параметрически организованной музыки к существующей, «объектоподобной» музыке и наоборот. Первый вариант с так называемыми «врезками-окнами» может быть отработан в нескольких версиях. Композитором четко определена постоянная структура, стохастическое распределение различных длинных сечений; звуковой материал оказывается позади и выбирается индивидуально, так же впрочем, как и инструменты для партии ударных. Ударные — это

не гомогенный инструмент, а целый набор инструментов из разных культур, каждый из которых имеет свой характер и может разворачиваться самостоятельно в зависимости от того места, которое он занимает. Их значение особенно подчеркивается в окружении многих отрывков из различных музыкальных произведений. С другой стороны, множественность стирает частные значения или они конкурируют друг с другом в зависимости от длительности, плотности и других параметров звука, рассматриваемых здесь исключительно со структурных позиций. Мы всегда слышим отрывки различных произведений, которые доносятся до нас посредством открытых окон. С помощью всех возможных методов обработки — резки, транспонирования, фильтрации слоев, демпфирования и т. д. — и инструментальных комбинаций Крайдлер исследовал области между «чистыми» звуками с определенным параметрическим порядком и «осмысленными» звуками с эмпирическими значениями. «Оконный» концептуализм — это подход к временной фрагментации звуковых файлов, которые постоянно работают в фоновом режиме. В зависимости от того, как далеко открывается окно, можно взять только неспецифический звуковой фрагмент или стилистическую идентичность.

«Fremdarbeit» (Аутсорсинг) (2009)

Своеобразным апогеем неоконцептуализма для Крайдлера становится композиция «Fremdarbeit» (Аутсорсинг - дословно: найм иностранной рабочей силы). Эта пьеса в трех частях написана для небольшого инструментального состава: флейты, электронной клавиатуры, виолончели и перкуссии. На ее примере композитор убедительно доказывает, что идея стоит намного дороже, чем ее реализация. В предшествующей саморекламной кампании он ориентируется на социально-политические проблемы, которые волнуют общество. Это уже не ироничное прочтение биржевых графиков, но аналогичная по сути трансформация трагического (с точки зрения отдельного члена человеческого общества, причастного к миру финансов и претерпевшего фиаско) - в фарс. Трагично финансовое положение и низкая оплата труда в странах третьего мира, заставляющая человека соглашаться на унизительный копеечный контракт, предложенный автором «гениальной идеи» Крайдлером. Композитор получил заказ на 2000 долларов от музыкального фестиваля Klangwerkstatt в Берлине. Основой концепции стало создание музыки наиболее дешевыми средствами и продажа идеи за наибольшую цену. Частью рекламной кампании, да и собственно перформативной составляющей пьесы становится трансляция замысла и объяснение самим композитором концепции, предвещающее исполнение: «Дамы и господа, Вы должны не просто слушать музыку; Вы должны знать что-то об этом! Одного лишь упоминания в программке будет явно недостаточно. Именно презентация позволит Вам понять музыкальную

концепцию»³¹². Далее автор рассказывает историю создания пьесы, одновременно являющуюся неотъемлемой частью концепции и композиции. Для первой части пьесы Крайдлер на просторах интернета нашел композитора, специализировавшегося на написании музыкальных композиций по особым случаям: на свадьбы и похороны. Таким образом, исполнителем заказа стал китайский композитор Ся Нон Ксианг. Крайдлер согласился заплатить стандартную плату Сяну в размере \$ 10, чтобы тот попытался создать произведение в стиле «Крайдлер» предоставив соответствующие образцы своей музыки для копирования.

Для второй части, Крайдлер заключил контракт с Рамешем Мюррайбаем – инженером-программистом из Индии с опытом работы в области программирования для аудио-систем. По завершении контракта в Германии он был вынужден вернуться в Индию. Мюррайбай согласился за вознаграждение в размере \$ 15 создать технологию, генерирующую программное обеспечение, которое будет обладать способностью тиражирования стиля Крайдлера. Без колебаний он начал работу за \$ 15 так как ему было необходимо содержать в Индии жену и четверых детей. Для этого Мюррайбаю пришлось проанализировать множество примеров музыки Крайдлера с целью определения процентного состава стилевых компонентов, динамики, темпов и тембров. В процессе изучения выяснилось, что музыка немецкого композитора состоит на 25% процентов из сэмплов, которые в свою очередь включают 70% элементов поп-музыки, 20% речи, и 10% классической музыки. Оставшиеся 75% занимает инструментальная музыка, в которой 53% пуантилистической техники и 23% линейной составляющей со сложно определяемой структурой. Процентная шкала громкости включает в себя 46% умеренного объема, 39% громких звуков, 15% тихих³¹³. Для создания второй части пьесы Крайдлер использовал это программное обеспечение, чтобы сггерировать последующий материал из музыки первой части. Для третьей части, Крайдлер заключил еще один контракт о сотрудничестве, согласно которому Сян создал еще одну композицию с помощью программного обеспечения Мюррайбая с дополнительным условием, что в композицию будут включены фрагменты рэгтаймов и пения Марии Каллас. За это пожелание Крайдлер дополнительно выплатил еще \$ 45, в результате чего общая стоимость композиции возросла до \$ 90.

В одном из интервью Крайдлер высказывает следующие мысли по поводу привлечения дешевой иностранной рабочей силы и процессов глобализации: «Что такое глобализация для вас? Эта клавиатура была, вероятно, также сделана в Китае и здесь в Германии она продается по значительно более высокой цене. Одежду, которую я ношу, привозят из стран третьего мира и она прода-

³¹² Iddon M. Outsourcing Progress: on conceptual music // Tempo Volume 70, Issue 275 January 2016, pp. 36-49 p. 38

³¹³ Iddon M. Outsourcing Progress: on conceptual music // Tempo Volume 70, Issue 275 January 2016, pp. 36-49 p. 39

ется за значительно большие деньги. Это система, которую мы используем и против которой никто уже давно не возражает. Конечно, то, что вы услышите — это моя музыка, так как я купил ее. С юридической точки зрения это моя собственная запатентованная идея. И, конечно же, никто не владеет произведением искусства.[...] Музыканты — исполнители также вовлечены в процесс глобализации: они играют на инструментах, созданных в результате многовековых технологических разработок»³¹⁴. Принцип аутсорсинга, как утверждает Крайдлер, имеет давнюю историю: Питер Пауль Рубенс — исторический пример принципа воспроизводства силами более низкооплачиваемых художников. В США все больше художников поручают изготовление своих работ компаниям, использующих коммерческих иллюстраторов — дизайнеров рекламных граффити и афиш. Наиболее предприимчивые из них отдают свои работы на аутсорсинг таким компаниям, как например, *Colossal Media*, *Monorex* или *Overall Murals*. В качестве примеров успешного использования метода креативной индустрии, на который отчасти ориентируется и Крайдлер, можно привести творчество художников прекрасно продаваемого на арт-рынке концептуалиста Херста или автора эстетско-интеллектуальных комиксов Роя Лихтенштейна.

Для Крайдлера так же как и для этих художников, добившихся мощного финансового успеха, решающее значение имеют два фактора: первый — это выбор самого материала, а второй — способ работы с ним. Идея «медиа-дезориентированных» звуковых объектов, вступающих в коммуникацию лишь при особом способе его концептуальной обработки, для Крайдлера представляется наиболее привлекательной. Предпочтительный выбор материала — это популярная музыка, которая одновременно и легко узнаваема и с другой стороны, не имеет конкретной средовой принадлежности: она свободна от качества, сама по себе вторична, и потому, по словам самого композитора, позволяет «воровать без каких-либо угрызений совести», отчуждая и фрагментируя, что позволяет ускользать от выяснения авторских прав. Он выбирает фрагмент, продолжительностью 0,04 или 0,5 секунды. В зависимости от этого мы воспринимаем один звук частично, предполагая наличие внутренней связи между объектами, а восприятие, в таком случае колеблется между абстрактным и объектным. При этом в роли «переключателя» уровней может выступать инструментальный ансамбль. Художественный объект, образующийся во взаимодействии абстрактного и объектного, в какой-то момент начинает сам генерировать идеи, которые возникают как продолжение его самого. И в этом качестве — возможности продолжения, его богатого внутреннего потенциала состоит ценность и первенство идеи.

Подводя итоги, следует объяснить коммерческий успех неоконцептуализма, основывающийся на обесценивании процесса создания произведения

³¹⁴ Iddon M. Outsourcing Progress: on conceptual music // *Tempo* Volume 70, Issue 275 January 2016, pp. 36-49 p. 40

искусства в противовес невероятному удорожанию идеи. Идея, являющаяся в данном случае не только товаром, но и основным средством рекламной кампании, ориентирована на политические, социальные и отчасти художественные проблемы. Здесь можно упомянуть использование дешевого иностранного труда, процессы глобализации (в случае с аутсорсингом), ироничный, в духе постмодернистской реконструкции, пересмотр экономических катаклизмов («песнь кризиса»), «Смерть автора» и проблемы с отчуждением авторских прав («*Product placement*» и «*Minus – bolero*»). Творческий почерк, который все же определяется не только генерированием идей, но и некоторым композиторским ремеслом, работает как торговая марка в пьесе «*Fremdarbeit*».

Современное общество потребления, ориентированное в той или иной степени на индустрию развлечений, желает и в новой музыке видеть интересную яркую идею и концепцию, в которую встроена какая-либо «занимательная история» с политическим и финансово-социальным подтекстом. Музыкальный неоконцептуализм, проиллюстрированный в данном случае творчеством Крайдлера, оказывается наиболее ярким примером того, как идея выступает в роли товара. Творческий почерк, сформировавшийся в результате до-концептуалистского творчества композитора в процессе освоения современных композиторских техник, вполне может выступать в качестве торговой марки. Она (торговая марка) подлежит копированию. При этом в процессе производства используется дешевая рабочая сила из представителей стран третьего мира. Дешевые подделки брендов из Китая стали для Крайдлера моделью способа воспроизводства, где интеллектуальный продукт-идея как бренд ценится дорого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Композиторское творчество, представленное в своем предельном концептуальном разнообразии в данном исследовании, открывает новые ориентиры для музыки XXI века.

Процессы глобализации современного мира трансформируют реальность в единое коммуникативное пространство. Произошедшая в течение XX века универсализация культурных образцов и смысловых детерминант обретает все более ясные очертания в художественных рефлексиях. Рефлексия — это не что иное как необходимость обнаружения смысловых связей, не позволяющая их уничтожить даже в ходе глобальных трансформаций, несущих с собой как гомогенизацию культур, так и утрату локальных специфик. С точки зрения этнокультурных и ментальных специфик музыка Австрии, Германии и Швейцарии также предельно разнообразна. Мы становимся свидетелями переосмысления поликультурных тенденций в творчестве Хааса, компрессии пространства и релятивизации, так же, как и компрессии музыкального времени в творчестве Крайдлера, представляем новый вектор развития пространственного тематизма как специфического музыкального материала в творчестве Фуррера. Особенности репрезентации саундскейпов и звуковых ландшафтов в творчестве Аблингера также открывают новые перспективы для композиторского творчества, одновременно педалируя экологическую тематику в современном искусстве.

Так создается широчайшее поле возможностей для последующих поколений композиторов: открываются новые горизонты, однако для того, чтобы создать нечто индивидуальное, сегодня композитору потребуется приложить немало усилий, ибо «мир как супермаркет», испытанный на прочность гипермодерном и неоконцептуализмом, будет уже не интересен реципиенту.

Новый этап, связанный с переходом на качественно иной уровень художественной коммуникации, наступает в настоящий момент. Пандемия Covid 19 обострила проблему ауры в искусстве и представила технологизированный цифровой посткапитализм в варварском и уничтожающем прежнее художественное пространство качестве. Именно в связи с этими последними событиями была подведена черта под тем периодом, который служит хронологическими и эстетическими координатами данного исследования.

Аблингер на своей веб-странице опубликовал текст, в котором описывает новую звуковую ситуацию, связанную с наступлением пандемического локдауна (англ. lockdown): «Ни единой ноты, ни одного звука, разве что, тихое жужжание какого-нибудь вентилятора. Гул, как в деревне: одинокий гул в 100 герц — частота тока. Корневая нота — тишина. Никогда за 38 лет Берлин не был таким тихим и спокойным, как сейчас: каждый день, когда выкуриваю свою прощальную сигарету на балконе. Разница колоссальна: вряд ли най-

дуются улицы, на которых постоянно и непрерывно ревет транспорт. Больше не существует никакого континуума. Во всяком случае, на небольших улицах: проезжающий автомобиль теперь является редкостью. И в этих промежутках открывается акустическая перспектива и глубина пространства, которые, как предполагал Мюррей Шаффер еще в 1970 -х годах, пропали из звукового городского ландшафта раз и навсегда. Наступает возрождение акустико-городского пространства. Мы действительно должны это как-то отметить. (...) Я подумал, что мне следует пойти в те же места, те же углы улиц и городские ситуации, где я сделал запись 20 лет назад, и сделать там еще одну запись, желательно в тот же будний день и днем, для сравнения. Может быть, я так и сделаю, если больше ничего не придет в голову (...) В том, что появился коронавирус, нет никакого смысла; с этого момента все только начинается...»³¹⁵. Художники реагируют на новую ситуацию по-разному: кто-то создает звуковую формулу вируса, как например команда, возглавляемая Маркусом Бюлером из Массачусетского (технологического института использовала расшифрованную структуру белка Corona Spike для создания специфического звука). Аблингера увлекает тишина и идея восстановления акустического пространства города, утраченная из-за агрессивного шума.

Очевидно, что мы стоим на пороге нового этапа, и данное исследование подводит черту под прежней эпохой.

³¹⁵ Ablinger P. Corona-blog 2020 URL: <https://ablinger.mur.at/texte.html> (дата обращения 10.08.2020)

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.- СПб: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Адорно Т. Негативная диалектика М.: Академический проект, 2011. 538 с.
3. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. М.Скуратова. Вст. ст. – К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. 352 с.
4. Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Рес-публика. 2001. 522 с.
5. Акопян Л.О. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Л.О. Акопян Этот многообразный мир музыки... Сборник статей к 80-летию М.Г. Арановского. / Ред. З.А. Имамутдинова. М.: ГИИ, 2010. С. 67-77.
6. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
7. Акопян Л.О. Джачинто Шельси / Л.О.Акопян// Искусство музыки: теория и история. № 1–2. 2011. С. 149–200.
8. Акопян Л.О. Теория музыки в поисках научности. Методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий / Л.О.Акопян// Музыкальная академия. № 1–2. 1997. С.181-189.
9. Алдошина И.А. Музыкальная акустика: учебное пособие для высших учебных заведений. СПб: Композитор, 2006. 720 с.
10. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное диссертация доктор искусствоведения. Владивосток, 2001. 421 с.
11. Амрахова А.А. Ментальное формообразование: до музыкального... вместо музыкального... музыкального? // А.А. Амрахова Наука без границ: Сб. ст. к 15-летию журнала MusiqiDunyasi. М., 2015. С.327-347.
12. Андриссен Л. Ураденное время. СПб: Культ-Информ-Пресс, 2005. 327 с.
13. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Музыка, 1998. 344 с.
14. Бавильский Д. В. До востребования: беседы с современными композиторами. СПб: Изд. Ивана Лимбаха, 2014. 790 с.
15. Бадью А. Краткое руководство по инэстетике. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.
16. Барт Р. Структурализм: «за» и «против». М., 1975. 468 с.
17. Барт Р. Camera lucida М.: Ad Marginem, 1997. 94 с.
18. Барт Р. Нулевая степень письма // Р.Барт Семиотика. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 50-96.
19. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989. - С.413-423. (с. 415)

20. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С.234-407.
21. Бахляр Г. *Вода и грезы. Опыт о воображении материи* / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы (Французская философия XX века), 1998. 344 с.
22. Бахляр Г. *Избранное: Поэтика пространства* / Пер. с франц.— М.: Российская политическая энциклопедия РОССПЭН, 2004. 376 с.
23. Беккет С. *Моллой; Мэлон умирает; Безымянный: Трилогия* / пер. с фр. и англ. В. Молота. СПб, 2008. 464 с.
24. Беньямин В. *Из переписки с Теодором В. Адорно* // В. Беньямин *Франц Кафка*. М., 2000. 320 с.
25. Беньямин В. *Краткая история фотографии*// В. Беньямин, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. М.: Медиум, 1996. 240 с.
26. Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* / Предисловие, составление, перевод и примечания С.А.Ромашко. М.: Культурный центр имени Гете, Медиум, 1996. 240 с.
27. Бергсон А. *Собр. соч. Т.1*. М.: Московский клуб, 1992. 336 с.
28. Берио Л. *Фрагменты из интервью и статей* // XX век. *Зарубежная музыка. Очерки. Документы: Сб. статей. Вып. 2* / под ред. М. Арановского и А. Басовой. М.: Музыка, 1995. С. 110–123.
29. Бланио М. *Пространство литературы* / пер. с фр. В. П. Большакова и др. М.: Логос, 2002. 288 с.
30. Бланио М. *Опыт-предел* // *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. СПб: Мифрил, 1994. 346 с.
31. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*, М.:Добросвет, 2000. 387 с.
32. Бодрийяр Ж. *Система вещей*. М.: Рудомино, 2001. 222 с.
33. Бодрийяр Ж. *В тени молчаливого большинства, или Конец социального*. Екатеринбург, 2000. 120 с.
34. Бодрийяр Ж. *Общество потребления. Его мифы и структуры* / Пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. М.: Республика; Культурная революция, 2006. 269 с.
35. Бодрийяр Ж. *Симулякры и симуляция* / Перевод О. А. Печенкина. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
36. Бодрийяр Ж. *Соблазн*. М.: Ad Marginem, 2000. 317 с.
37. Болашвили К. *Сонористические средства и проблема крупной инструментальной композиции*. Дис. канд. искусствоведения РИИ. М.: РИИ, 1994. 269 с.

38. *Болашвили К.* К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети / К.Болашвили //Лигети Д. Жизнь и творчество. М., 1993. С.56-75.

39. *Болдырев Н. Н.* Концепты и категории, их формирование и вербализация //Н. Н. Болдырев, Когнитивная семантика. Концептуализация и категоризация. Тамбов: Изд-воТГУ, 2000. С.18-36 .

40. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: язык или речь? // Открытый текст [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL:<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416> (дата обращения: 21.01.12)

41. *Ботюр М.* Автор в пространстве дискурса. СПб: НОМИ. №5. 2006. С.36

42. *Браун Э.* Открытая форма /пер. с англ. В.Громадина //Композиторы о современной композиции: Хрестоматия/сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.

43. *Булес П.* «Случайно...» // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3 / пер. Р. Куницкой. М.: Музыка, 2000. С.137-140.

44. *Булес П.* Идея, реализация, ремесло // Homo musicus '94: альманах музыкальной психологии. М., 1994. С.91-136

45. *Булес П.* Музыкальное время // Homo musicus '95: альманах музыкальной психологии. М., 1995. С. 66-75.

46. *Булес П.* Ориентиры I. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.

47. *Булес П.* Форма / пер. Т. Цареградской // Слово композитора. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М.: изд. РАМ им. Гнесиных, 2001. С.14–21

48. *Булес П.* Беседа с Эдисоном Денисовым // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т.Кюрегян, В.Ценова Московская гос. консерватория. М.:Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С.131-143.

49. *Булес П.* L'in(de) fini et l'instant / пер. Ю.Пантелеевой // Слово композитора: Сб. трудов: Вып 145 / отв. ред. и сост. Н.Гуляницкая. М.: изд. РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 20-21.

50. *Бухнер Г.* Смерть Дантона [Электронный ресурс] URL: <http://dramaturgija.ru/georg-byukner-smert-dantona/2/> (дата обращения 07.2020)

51. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. 352 с.

52. *Власова Н.О.* Струнный квартет: диалоги времени // Музыкальная академия. 1996. №1. С. 56-59.

53. *Волосухина Н.В.* К вопросу о трактовке понятий «концепт» и «фрейм» в современной лингвистике // Университетские чтения 2010: ПГЛУ. Пятигорск: ПГЛУ, 2010. Часть 3. С. 41–46.

54. *Вулф К.* О форме /пер. М.Переверзевой/ П. Булес // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2009. С.112-120

55. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Г.-Г. Гадамер Актуальность прекрасного. М., 1991. С.228-241.
56. Гайкович М.А. Вольфганг Рим. Портрет композитора. Дис.канд. искусствоведения МГК им. П.И. Чайковского. М., 2009. 207 с.
57. Гарбуз О.В. В поисках новой парадигмы. О некоторых аспектах творчества Паскаля Дюсапена /О. Гарбуз // Из наследия композиторов XX века. По материалам творческих собраний молодых исследователей. Вып. 4. М.: СМК, 2005. С. 14-33.
58. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа// Перевод с немецкого Г.Г. Шпета М.: Наука, 2000 -495 с.
59. Гердер И.Г. Трактат о происхождении языка. М.: ЛКИ, 2007. – 164 с.
60. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / пер. Д.Шутко // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.С.Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с. С.311-345
61. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / пер. Д.Шутко // Музыкальная академия 2000, №4. С.113-120.
62. Гройс Б.Е. Политика поэтики М.: Ад Маргинем, 2012. 400 с.
63. Гройс Б.Е. Комментарии к искусству М: Художественный Журнал, 2003. 174 с.
64. Гузеев И.А. О биржевых мотивах и предвосхищении хода торгов// Економічний нобелівський вісник. 2014. № 1 (7) с.133-137.
65. Гураль С.К. Язык и мышление. Феномен "сложного" мышления / С.К.Гураль // Язык и культура. № 3. 2008. С. 5-12.
66. Гусельникова О.В. Возможности фрейм-анализа /О.В.Гусельникова // Мир науки, мир культуры, образования. № 5 (17). 2009. С.29-36.
67. Гуссерль Э. Избранные работы. Сост. В. А. Куренной, М.: Территория будущего, 2005. 478 с.
68. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии Т. 1 / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: ДИК, 1999. 232 с.
69. Делёз Ж. Критика и клиника / пер. с фр. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. СПб: Machina, 2011. 239 с.
70. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.
71. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб: ТО ТК Петрополис, 1998. 384 с.
72. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб: Machina, 2011. 176 с.
73. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.
74. Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома. Тысяча плато, глава первая // Восток Альманах N 11\12 (35\36), ноябрь-декабрь, 2005. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: (дата обращения 12.12.14)

-
75. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко /общ. ред. и послесл. В. А. Подороги; пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Логос, 1998. 264 с.
76. Делёз Ж. Кино /Перевод с французского Бориса Скуратова, М.: «Ад Маргинем», 2004. 626 с.
77. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / перевод С.Г.Зенкина. СПб: Алетейя, 1998. 288 с.
78. Делёз Ж. Актуальное и виртуальное // Восток. Альманах. 2006 №3(39) [Электронный ресурс]. Режим доступа:URL: http://www.situation.ru/app/j_art_1124.htm (дата обращений 10.10 12)
79. Делёз Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998. 320 с.
80. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Композитор, 1986. 208 с.
81. Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен / Ж. Деррида // Комментарии. 1997. № 11. С.101-111.
82. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля /пер. с фр. С. Г. Калининой и Н. В. Суслова. СПб: Алетейя, 1999. 208 с.
83. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Академический проект, 2007. 495 с.
84. Дубинец Е.А. Made in USA: музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
85. Дубинец Е.А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн. 1999. 314 с.
86. Дубов М.Э. Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки. Дис. канд. искусствоведения М., 2008. 232 с.
87. Жукова Г.К. Репрезентация национального в европейском музыкальном дискурсе. СПб: Изд-во С-Петербургского университета, 2014. 168 с.
88. Завадская Е.В. Восток на Западе. М.: Наука, 1970. 184 с.
89. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Вып.1. М.: Музыка, 1995. 544 с.
90. Задерацкий В.В. Электронная музыка и электронная композиция / В.Задерацкий // Музыкальная академия. №2. 2003. С. 77-89.
91. Зарипов Р.Х. Кибернетика и музыка. М.:Наука, 1971. 236 с.
92. Зенкин К.В. Музыкальный смысл как энергия (energeia) // Израиль XXI век [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.21israel-music.com/Energy.htm> (дата обращения: 20.12.2012).
93. Иванова И.В. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза. Дис. канд. искусствоведения РАМ им. Гнесиных. М., 2000. 223 с.
94. Изотова Е.А. Теория рядов в свете американской музыкальной науки 60-80-х гг. XX века. Дис. канд. искусствоведения М., 2008. 239 с.
95. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.:Интрада, 1998. 227 с.

96. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 250 с.
97. Каган М.С. Морфология искусства. Л.: Искусство. Ленингр. отделение, 1972. 440 с.
98. Кайуа Р. Миф и человек: Человек и сакральное. — М., 2003. 316 с.
99. Кассирер, Э. Философия символических форм: В 3 т. / Пер. с нем. С. А. Ромашко М.: Академический проект, 2011. Т. 2 280 с.; Т.3. 398 с.
100. Кассирер Э. Познание и действительность: Понятие о субстанции и понятие о функции / Пер. с нем. Б. Столпнера, П. Юшкевича. СПб: Алетейя, 1996, 452 с.
101. Кейдж Дж. Лекция о Ничто / пер. Ревати Сарасвати [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://anapa-pro.com/post/92/> (дата обращения: 20.12.2012).
102. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Библиотека московского концептуалиста Германа Титова, 2012. 361 с.
103. Кейдж Дж.- Ценова В.С. «Пересекающиеся слои, или мир как аквариум. (Интервью, которого не было) // Израиль XXI [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения 10.06.15).
104. Кириллина Л.В. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып.2 / под ред. М. Арановского, А. Бaeвой. М.: Музыка, 1995. С. 11-57.
105. Кириллина Л.В. Лучано Беррио очерк //Открытый текст [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/>(дата обращения:20.12.2012).
106. Киценко Д. Техника пародии в «Agnus dei cum recordatione» Клауса Хубера // Ученые записки Российской Академии Музыки имени Гнесиных 2018 №4 (27) с.31-39
107. Колесов В.В. Язык и ментальность/ В.В. Колесов. Language and mentality. СПб: Петербургское востоковедение, 2004. 237 с
108. Колико Н.И. Композиция Хельмута Лахенмана: Эстетическая технология. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 177 с.
109. Кошут Дж. Искусство после философии (1969) / Перевод с английского А. А. Курбановского // Искусствознание. 2001. № 1. С. 106-112.
110. Кравец А.С. Теория смысла Ж. Делёза: pro и contra // Логос. 2005. № 4 (49). С. 227-258.
111. Крапивина И.В. Проблема формообразования в музыкальном минимализме. Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2003. 328 с.

112. Красавский Н. А. Концепты «мудрость», «терпение», «целеустремленность» и «любовь» в аксиологической картине мира Германа Гессе // Человек. Язык. Культура: сб. науч. ст., посвящ. 60-летию юбилею проф. В. И. Карасика: В 2 ч. / Отв. ред. В. В. Колесов, 2-е изд., испр. Киев: Издательский дом Д. Бураго, 2013. Ч. 1. С. 75–84.

113. Краусс Р. Решетки / Пер. Д. Пыркиной // Проект классика. 2002. № III. С. 23-28.

114. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: Российская политическая энциклопедия РОССПЭН, 2004. 656 с.

115. Кром А.Е. Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма. Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003. 271 с.

116. Крюков А. Проблема времени и рефлексии у Гуссерля // HORIZON 2 (2) 2013 с.50-60

117. Ксенакис Я. Пути музыкальной композиции / Пер. с франц. Ю. Пантелеевой // Слово композитора: сб. трудов. РАМ имени Гнесиных. М., 2001. Вып. 145. С. 22-35.

118. Кубелка П. «Слух (звук) — посредник движения» // Искусство кино. 2012. № 2. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/02/n2-article19> (дата обращения: 06.07.2016).

119. Кубелка П. «Древнейший инструмент художника – это указательный палец» // Colta.ru. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/34311/> (дата обращения: 4.07.2016).

120. Кузнецов Б.Г. Джордано Бруно и генезис классической науки. М.: Академия наук СССР, Ин-т истории естествознания и техники, 1970. 211 с.

121. Курбатская С.А. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М.: Сфера, 1996. 128 с.

122. Лаврова С.В. «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенмана и Сальваторе Шаррино. СПб, Изд-во СПбГУ, 2013. 305 с.

123. Лаврова С.В. «Жест, обращенный к беспредельности» в музыкальной композиции последней трети XX века: Брайн Фернихоу и Джон Кейдж: сложные концепции и сокрушение границ; структурное и стихийное // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 3. С. 3-12.

124. Лаврова С.В. «Нонсенс» в музыкальной композиции последней трети XX века как «парадоксальный элемент и вечный двигатель» // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 4. С. 76-81.

125. Лаврова С.В. «Экология слушания», и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» («Das Mädchen mit den Schwefelholzern») Хельмута Лахенмана и «Лознгрин» (Lohengrin – Azione invisibile) Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 1. С. 9-20.

126. *Лаврова С.В.* Временные перекрестки новой музыки и философии Жюль Делёза: Эон, «горизонт сознания» Гуссерля и «Часы Бергсона» // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 3. С. 16-24.

127. *Лаврова С.В.* «Логика смысла» Жюль Делёза в музыкальной композиции Хельмута Лахенмана: опыт сравнительного анализа первой серии парадоксов // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 1. С. 41-46.

128. *Лаврова С.В.* Особенности психологии восприятия новой музыки: звуки как элементы языка. // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 2. С. 3-7.

129. *Лаврова С.В.* Пространство тишины»: ирония и оптические иллюзии в новой музыке. // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 2. С. 8-14.

130. *Лаврова С.В.* Структурное мышление и принцип поливалентности в европейской музыкальной композиции последней трети XX века в контексте идей «Логики смысла» Ж. Делёза // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 1. С. 3-8.

131. *Лаврова С.В.* Две стороны звукового восприятия новой музыки: Х. Лахенман — энергия исполнительского жеста и новый тип слушания // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2013. № 4. С. 23-27.

132. *Лаврова С.В.* Эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино: вторая серия парадоксов «Логики смысла» Жюль Делёза как опыт сравнительного анализа // Вестник СПбГУ. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 4. С. 68-75.

133. *Лаврова С.В.* Сложность и трансгрессия в новой музыке // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: Сб. статей по материалам Международного форума к 80-летию С.М. Слонимского / сост. и науч. ред. Р.Н. Слонимская и Р.Г. Шитикова. СПб: Lennex Corp. Edinburgh, 2014. С. 371-376.

134. *Лаврова С.В.* Игры новой музыки // Герменевтика игры. Поиски смысла в философии, теории культуры и музыкальной эстетике: Сб. статей / ред.- сост. Л.А. Меньшиков. СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2014. С. 438 – 444.

135. *Лаврова С.В.* К понятию жеста в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 1 (31). С.216-231.

136. *Лаврова С.В., Жукова Г.К.* Психология звукового восприятия: физическая реальность или эстетика? // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. №6 (35). С.128-136.

137. *Лаврова С.В.* Анти-риторические фигуры новой музыки // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. №4 (33). С.153-165.

138. *Лаврова С.В.* «Наблюдение за наблюдающим». Нарциссизм в новой музыке и художественной культуре // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 159-169.

139. *Лаврова С.В.* Метафизика скуки и провокация в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 6 (35). С. 175-188.

140. *Лаврова С.В.* Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // Проблемы музыкальной науки, 2015. № 1 (18). С. 24-27.

141. *Лаврова С.В.* Трансформация структурного мышления музыкального постсериализма в контексте открытий современной науки // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 3 (32). С.184-191.

142. *Лаврова С.В., Островская Е.А.* Пространство звука versus безумие полифонии мира // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №1(36). С.166-175.

143. *Лаврова С.В.* Посттравматический синдром новой музыки // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С.143-153.

144. *Лаврова С.В., Островская Е.А.* Обескураживающий варвар или говорящий рояль: провокация новой музыки // Музыка и время. 2015. № 3. С.10-13.

145. *Лаврова С.В.* Творчество П. И. Чайковского в эстетическом дискурсе музыки поставангарда // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой 2015. № 3 (38). С.129-131

146. *Лаврова С.В.* Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С.277-291.

147. *Лаврова С.В.* Философия трансгуманизма и новая музыка // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 202-211.

148. *Лаврова С.В.* Феномен фреймового мышления в новой музыке постсериализма // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. №5 (40). С.155-160.

149. *Лаврова С.В.* Инновация и повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делёз и творчество Бернхарда Ланга // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 1(42) С.131-141. Лаврова С.В. Неоконцептуализм в новой музыке XXI века: идея как товар, творческий почерк как торговая марка //Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 142-149.

150. *Лаврова С.В.* Энтропия беззвучия и гармония шума в творческой концепции Питера Аблингера //Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 5-15

151. *Лаврова С.В.* Автор в Новой музыке «эпохи технической воспроизводимости» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 2(43) С.174-180.

152. *Лаврова С.В.* Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX –начала XXI века СПб.: 2019. -230 с.

153. *Лаврова С. В., Шекалов В.А.* Когнитивная революция и музыкальная когнитивистика // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3 (68), 2020 с.171-185
154. *Лаврова С. В.* Беат Фуррер: Аудиотеатр «Фама» в контексте проблем
155. современного оперного жанра // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 6(65). С. 102-114
156. *Лаврова С.В.* Инновация и повторение в музыкально-философском дискурсе: Умберто Эко, Жиль Делёз и творчество Бернхарда Ланга // Вестник Академии Рус. балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 1 (42) С. 131-142.
157. *Лаврова С.В.* Акустическая фотография и «loor»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в новой музыке//Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218-227.
158. *Лакан Ж.* Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Книга XI (1964) / Пер. с фр.А.Черноглазова. М: Гнозис, Логос. 2004. 304 с.
159. *Лале Бахтияр Суфий.* Образы мистического поиска М.: Эннеагон Пресс, 2007 г., 120 с.
160. *Лакхенман Х.* К проблеме структурного мышления в музыке // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
161. *Лакхенман Х.* Искусство ничего не должно // «Играем сначала». 2015 №5 (132).
162. *Леви-Стросс К.* Мифологические 1 // «Семиотика и искусствове-
трия», М., 1972 с. 25-49
163. *Леман Х.Т.* Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. 312 с.
164. *Лигети Д.* Состояния, события, превращения / пер.Е.Окуновой // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост. Т.С. Кюрегян и В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 189-193.
165. *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Лигети Д. Личность и творчество. Сборник статей. М.: РИИ, 1993. С. 167–189.
166. *Лигети Д.* Форма в Новой музыке // Лигети Д. Личность и творче-
ство. Сборник статей. М.: РИИ, 1993. С. 190–207.
167. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.: Инст-т эксперименталь-
ной социологии. СПб: Иностранная литература, 1994. 160 с.
168. *Липовецкий Ж.* Эра пустоты. СПб Владимир Даль, 2001. 336 с.
169. *Лифинцева Т.П.* Мартин Бубер // Философы двадцатого ве- ка. Кн. 2. М.: Искусство ХХI век. С. 64–84
170. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. М.: изд-во А.Ф. Лосева, 1927. 264 с.
171. *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М.: Искусство, 1960 - 61. 304 с.

172. *Лосев А. Ф.* Поток сознания и язык // Знак. Символ. Миф. М.: Изд. МГУ, 1982. С. 453 – 478.
173. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
174. *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы. Тарту: Тартуский гос. ун-т. 1970. Вып. №1. 106 с.
175. *Лотман Ю.* Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы. Вып. 2. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1973. 96 с.
176. *Лукьянова Е.А., Толочин И.В., Сорокина М.В., Коновалова М.Н.* Учебник лексикологии. СПб: Антология, 2014. 440 с.
177. *Луман Н.* Общество как социальная система. — М.: Логос. 2004 -327 с.
178. *Луман Н.* Общество общества / пер. с нем.; под общ. ред. А. Антоновского, О. Никифорова: в 2 т. Т. 1. — М.: Логос, 2011. — 640 с.
179. *Ляхова А.А.* Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Дис. ... канд. Искусствоведения. М., 2015. 140 с.
180. *Маклыгин А.Л.* Сонорика в музыке советских композиторов. Дис. ... канд. искусствоведения М., 1985. 303 с.
181. *Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц Кучково поле, 2003. 464 с.
182. *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Киев: Ника-Центр, 2004. 432 с.
183. *Манкофф К.-Ш.* Краткий очерк истории музыкального модерна // База. Передовое искусство нашего времени. 2010 №1 с. 75-96
184. *Манович Л.* Язык новых медиа М.: Ад Маргинем Пресс, 2018 - 400 с.
185. *Маркс К. , Энгельс Ф.* Соч., т.42 М.: Изд-во политической литературы, 1974 -580 с.
186. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. "Eros and Civilization". 1955 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://enatramp.narod.ru/pervoistochnik.files/eros.files/eros11.html> (дата обращения 20.12.15)
187. *Матурана У.* Дерево познания: биологические корни человеческого понимания. — Пер. с англ. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 223 с.
188. *Мартынов В.* Время Алисы. М.: Классика-XXI, 2010. 256 с.
189. *Мейер К.-Ф.* Римский фонтан перевод Бориса Бериева [Электронный ресурс] URL: <https://www.stihi.ru/2017/02/16/910>
190. *Меньшиков Л.А.* Партитуры и инструкции в системе жанров современного искусства // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 5 (40). С. 216-226.
191. *Меньшиков Л.А.* Свое и чужое в постмодернистском тексте // Диалог культур и партнерство цивилизаций XIV Международные Лихачевские научные чтения. Российская академия наук, Российская академия образования, Конгресс петербургской интеллигенции, Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. 2014. С. 409-411.

192. *Меньшиков Л.А.* Выставки и каталоги флюксуса 1970-х годов, или как правильно писать историю, делая антиискусство // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2014. № 6 (35). С. 189-195.

193. *Меньшиков Л.А.* «Неуловимое эстетическое» в пространстве антиискусства // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 6 (41). С. 180-187.

194. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия, от первичного восприятия – к миру культуры. М.: Наука, Ювента, Gallimard, 1999. 608 с.

195. *Минский М.* Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979. 152 с.

196. *Минский М.* Структура для представления знания // Психология машинного зрения. М.: Мир, 1978. С. 249-338.

197. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. Пер. с фр. п/р Р.Х. Зарипова, В.В. Иванова. М., 1966. 352 с.

198. *Морен Э.* Метод. Природа Природы. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 464 с.

199. *Мюрай Т.* Путешествие в микрокосме звука /интервьюер А. Ровнер // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 161–163.

200. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

201. *Нанси Ж.-Л.* Складка мысли Делёза // Vita cogitans. 2007. № 5. С. 149-156.

202. *Неретина С.С.* Верующий разум. К истории средневековой философии. Архангельск. Изд-во Поморского пед. ун-та, 1995. 366 с.

203. *Никонова Ж.В.* Фреймовый анализ речевых актов (на материале современного немецкого языка). Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2007. 309 с.

204. *Ноно Л.* К «Прометею» // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / Сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 263-277.

205. *Ноно Л.* Автобиография (фрагменты интервью Э. Рестаньо) // За рубежом музыка XX века. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 58-71.

206. *Ноно Л.* Текст – музыка – пение / Пер. М. Чистяковой // Слово композитора. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001.

207. *Палеева Е.В.* Концептуальный анализ как метод лингвистических исследований // Теория языка и межкультурная коммуникация. Вып. 2 (8). Курск, 2010. С. 1-5.

208. *Переверзева М.В.* Алеамания композиторов Нью-Йоркской школы // Израиль XXI. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.21israel-music.com/Aleamania.htm> (дата обращения: 12.12.12).

209. *Переверзева М.В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 272 с.
210. *Переверзева М.В.* Мобильная форма: единство через многообразие. Израиль XXI. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.21israel-music.com/Mobils.htm> (дата обращения: 12.12.2012).
211. *Переверзева М.В.* Ритмические структуры Джона Кейджа как новый принцип организации формы. Израиль XXI. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Cage_number.htm (дата обращения: 12.12.12).
212. *Переверзева М.В.* Свободная алеаторика и строгая форма – две вещи не совместные? Израиль XXI. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Svobodnaya_aleatorika.htm (дата обращения: 12.12.2012).
213. *Переверзева М.В.* Эрл Браун между графикой и музыкой. Израиль XXI. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm (дата обращения: 12.12.12).
214. *Переверзева М.В.* Алеаторика как принцип композиции. Дис. ... докт. искусствоведения. М., 2015. 570 с.
215. *Переверзева М.В.* Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика. М.: Русаки, 2006. 336 с.
216. *Петров В. О.* «Арлекин» для кларнета Карлхайнца Штокхаузена: черты инструментального театра // Музыкальное искусство и образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Материалы Российской конференции 12 мая 2014 года / Астраханский музыкальный колледж им. М. П. Мусоргского. Астрахань, 2014. С. 89-94.
217. *Петров В. О.* Инструментальный театр Карлхайнца Штокхаузена // Израиль XXI. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_teatr.htm (дата обращения: 12.12.12).
218. *Петров В. О.* Мадригалы в контексте творчества Джорджа Крама: Исследовательский очерк. – Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2014. 56 с.
219. *Петрусева Н.А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. Часть I. Пермь, 2006. 240 с.
220. *Петрусева Н.А.* Пьер Булез: эстетика и техника музыкальной композиции. М.- Пермь: Реал, 2002. 352 с.
221. *Петрусева Н.А.* Булез и другие: о взаимодействии и формах дистанцирования музыки, поэзии и литературы // Вестн. Пермск. ун-та. 2010. Вып. 6 (12). С.153–162.
222. *Петрусева Н.А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа: в 2 ч. Ч. 1. Пермь, 2006. 240 с.

223. *Петрусева Н.А.* Новая форма в новейшей музыке (О концепции музыкальной формы П. Булеза на основе его труда "Мыслить музыку сегодня") // Музыка и время. 2003. № 1. С.45-48; 2003. №9. С.28-31.

224. *Петрусева Н.А.* О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. 2011. №3. С. 18-21.

225. *Петрусева Н.А.* Относительность звукового пространства, времени и формы Пьера Булеза // Sator tenet opera. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (К 70-летию со дня рождения): Сб. статей. М.: Московская консерватория, 2003. С. 254-267.

226. *Пина Р.* Семинар от 3 мая 1977 / пер. с англ. А. Меликяна и А. Корбута. 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL:http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Delez/muz.php (дата обращения: 4.06.2015).

227. *Попова З.Д., Стернин, И.А.* Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.

228. *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. №4.

229. *Просняков М.Т.* Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа М., 2003. С. 228–237.

230. *Просняков М.Т.* Парадигма сферы в творчестве К. Штокхаузена // AD MUSICUM. К 75–летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова. Статьи и воспоминания. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2008. С.48–59.

231. *Просняков М.Т.* Ритуальная музыка К. Штокхаузена: духовные истоки и реализация // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Сборник трудов МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 47 – М.: 2004 с.; С. 201–212.

232. *Пузько О.Ю.* Дармштадские летние курсы Новой музыки и судьба западноевропейского послевоенного авангарда. Дис. канд. Искусствоведения. М., 2003. 202 с.

233. *Радвилович А.Ю.* Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960-1980 гг.). Дис. канд. искусствоведения СПб, 2007. 228 с.

234. *Рауниг Г.* Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке, СПб: ЕУСПб, 2011. 268 с.

235. *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.: СПб: Университетская книга, 1998. 313 с.

236. *Рикёр П.* Память, история, забвение. / Пер. с фр. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 648 С.

237. *Руднев В.П.* Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М.: Издательский дом Территория будущего, 2007. 528 с.

238. *Савенко С.И.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы / под ред. М. Арановского, А. Басовой. Вып.1. М., 1995. С. 4-35.
239. *Савенко С.И.* Музыкальные идеи и музыкальная действительность Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: сб. статей. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 94. М., 1987. С. 144-145.
240. *Саркисян С.* Инструментальный театр в свете концепции М. Кагеля и вне ее // Музыкальная культура в Федеративной республике Германия. Kassel: Gustav Boss Verlag, 1994. С. 381-397.
241. *Сидорова Г.А.* Творчество Кайи Саариахо 1980-х – 1990-х годов диссертация кандидата искусствоведения. М., 2015. 186 с.
242. *Слышкин Г.Г.* Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина. Волгоград: Времена, 2000. С. 38-45.
243. *Смирнов А. В.* Конкретная музыка Термен-центр электроакустической музыки: [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://asmir.info/lib/misconcr.htm> (дата обращения 02.12.12).
244. *Смирнов Д.Н.* Преодолевая границы / Д.Н. Смирнов // Музыкальная академия. 1996. №2. С.202-208.
245. *Сокал А., Брикмон Ж.* Интеллектуальные уловки. Критика современной философии постмодерна / пер. с англ. Анны Костиковой и Дмитрия Краlechкина; предисл. С.П.Капицы. М., 2002. 243 с.
246. *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высших учебных заведений. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
247. *Соколов А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: 1992. 228 с.
248. *Соколов Е.Г.* Предисловие // Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб: Алетейя, 1999. С.3-9.
249. *Сонтаг С.* О фотографии. М.: Ad Marginem, 2012. 272 с.
250. Теория современной композиции. Учебное пособие /отв. ред. В.С. Ценова – М.: Музыка, 2005. 624 с.
251. *Трайнина Е.* «Музыкальные коды» произведений Лигети. // Семантика музыкального языка: Материалы научной конференции 29-31 марта 2005 г. Вып.3 / гл. редактор И. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. С. 143-148.
252. *Уланова, С.Б.* Фрейм как структура репрезентации знаний // Когнитивные аспекты языковой категоризации: сб. науч. тр. / отв. ред. Л.А. Манерко. Рязань: Рязан. гос. пед. ун-т им. С.А. Есенина. 2000. С.9-14.
253. *Уэльбек М.* Мир как супермаркет / М. Уэльбек. - М. : Ад Маргинем, 1998

254. *Филатов Д.А.* Моделирование и анализ финансовых рынков на основе методов нелинейной динамики: дис. ... канд. эконом. наук / Д.А. Филатов. – Воронеж, 2007. – С. 18–21
255. *Фишер–Лихте Э.* Эстетика перформативности /пер.с нем.Н.Кандинской, М: Канон, 2015. 376 с
256. *Франкл В.* Человек в поисках смысла М.: Прогресс, 1990. 368 с.
257. *Фриш М.* Листки из вещевого мешка: Пер. с нем. / Сост. Е. А. Кацева; Предисл. Н. С. Павловой; Комментар. А. А. Гугнина. — М.: Прогресс, 1987.
258. *Фромм Э.* Бегство от свободы М.: ЛитРес, 2014. 300 с.
259. *Фрумкина Р.М.* Есть ли у современной лингвистики своя эпистемология? / Р.М. Фрумкина // Язык и наука конца XX века. М., 1995. С. 74-117.
260. *Фрумкина Р.М.* Концепт, категория, прототип / Р.М. Фрумкина // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика. М., 1992. С. 33-41.
261. *Фуко М.* О трансгрессии // М. Фуко Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века: сб. статей /пер. С.Фокин; сост. С.Фокин. СПб, 1994. 346 с; С. 113-131.
262. *Фуко М. О.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой Вступительная статья Н. С. Автономовой, СПб: А-сad, 1994. 406 с.
263. *Хамель П.М.* Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. М.: Классика XXI, 2007. 248 с.
264. *Хаубенисток-Рамати Р.* Музыка и абстрактная живопись // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / сост Т.С.Кюрегян, В.С.Ценова. М. Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 230-232.
265. *Хейзинга. Й.* Homo Ludens М.: Прогресс традиция, 1997. 416 с.
266. *Хемминг Я.* В звуковых лабиринтах // Музыкальная академия. 1996. №2. С.209-212.
267. *Холопов Ю.Н.* Очерки современной гармонии. Исследование. М.: Музыка, 1974. 287 с.
268. *Холопов Ю.Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления/ Ю.Н. Холопов // «Проблемы традиции и новаторства в современной музыке». М.: Сов. Композитор, 1982. С. 52-104.
269. *Холопов Ю.Н.* К единому полю звука: №2 Карлхайнца Штокхаузена/ Ю.Н. Холопов // Музыкальная культура в Федеративной республике Германия. Kassel: Gustav Boss Verlag, 1994.
270. *Холопов Ю.Н.* Карлхайнц Штокхаузен и Новая музыка XX века / Ю.Н. Холопов // Musiqi dünyasi Международный музыкальный культурологический журнал 2000. №3-4. С. 56-62.
271. *Холопов Ю.Н.* Новый музыкальный инструмент: рояль // М.Е. Тараканов Человек и фоносфера. М., СПб, 2003. С.252–271.

272. Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса. Язык и мышление. Язык и мышление. М.: Изд-во МГУ, 1972. 232 с.

273. Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике, 2. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 686 с.

274. Хохлова А.Л. Концептосфера музыкального искусства и категории стиля, жанра, формы, композиции // Материалы III Международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/pdf> (дата обращения 20.03.16).

275. Хохлова А.Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве: На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков. Дис. докт. искусствоведения. Саратов, 2013. 358 с.

276. Хохлова А.Л. Утверждение когнитивного подхода в современном музыкознании // Музыкальная академия: ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал. 2013. № 3. С. 166–171.

277. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Минск: Пропилей, 2000. 152 с.

278. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов. Минск: Экономпресс, 2006. 384 с.

279. Хюбнер К. Истина мифа. М: Республика, 1996. 448с.

280. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М.: Классика, XXI, 2002. 376 с.

281. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Издательство "КОМПОЗИТОР", 2018 - 364 с.

282. Цареградская Т.В. Русская теория и европейская перспектива: о некоторых тенденциях в изучении музыки XX века // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 81. М., 1986. С. 96-111.

283. Цареградская Т.В. Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №2 (17). С.154-176

284. Цареградская Т.В. «Сет-теория»: нетрадиционная гармония в музыкознании США/ Т.В. Цареградская // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, психологии, методологии. М.: РАМ ИМ. Гнесиных, 1997. С.136-140.

285. Цареградская Т.В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиа́н, П. Буле́з, К. Штокхау́зен, Я. Ксена́кис). Дис.докт. искусствоведения М., 2002. 359 с.

286. Цареградская Т.В. К.Штокхаузен и «морфология музыкального времени». [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: musxxi.gnesin-academy.ru...content/uploads/2010/04 (дата обращения: 12. 12.2012).

287. Цареградская Т.В. Маурисио Кагель: ирония интеллектуально-го жеста // Израиль XXI [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Mauricio_Kagel.htm (дата обращения: 12. 12.2012).

288. Цареградская Т.В. Хельмут Лахенман и его Второй струнный квартет «большое приключение» в мире звука // Израиль XXI №50 март 2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.21israel-music.com/Lachenmann_Quartet.htm (дата обращения 15.10.15)

289. Цареградская Т.В. «Пьер Булез. Жест композитора» // Искусство музыки. Теория и история. 2014. №9. С.62-72.

290. Ценова В.С. Пересекающиеся слои, или Мир как аквариум: Валерия Ценова — Джон Кейдж: интервью, которого не было // Израиль XXI [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.21israel-music.com/Cage.htm> (дата обращения: 12.12. 2012).

291. Ценова В.С. Пифагорейская гармония Яниса Ксенакиса // Музыкально- теоретические системы. М.: Композитор, 2006. С.521–530.

292. Ценова В.С., Холопов Ю.Н. Изобретения и открытия К. Штокхаузена // Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. С.503–520.

293. Ценова В.С., Холопов Ю.Н. Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза // Музыкально- теоретические системы. М.: Композитор, 2006. С.486–502.

294. Циммерман Б.А. Два эссе о музыке / пер. А.Сафронова // Открытый текст [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012> (дата обращения: 12. 12.12).

295. Циммерман Б.А. Будущее оперы // Зарубежная музыка XX века. Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995. С.85-93.

296. Циммерман Б.А. Интервал и время // Зарубежная музыка XX века. Очерки. Документы. Вып. 1. М.. 1995. С.81-84.

297. Циммерман Б.А. Интервал и время / Пер. с нем. и коммент. Сафронова А. // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / Сост. Кюрегян Т.С., Ценова В.С. М., 2009 с.92-97 РАМ им. Гнесиных. Вып.132. – М.: 1994. с. 46–69.

298. Чаплыгина М. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: лекция по курсам МТС, современная гармония. ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990. 96 с.

299. Чинаев В.П. Фортепиано в истории музыкального авангарда // Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. Сб. трудов МГК. М., 1991. с.2-26.

300. Чухров. К. Быть и исполнять. Проект театра в философской критике искусства Проект театра в философской критике искусства. СПб, издательство Европейского Ун-та, 2011. 280с.

301. Чухрукидзе К.К. Феномен театра в современной философии. Аспект перформативности диссертация доктора философских наук М.:2013. 379 с.
302. Шенкер Г. Свободное письмо. Том I: Текст / Пер. Б. Плотникова. Красноярск: Академия музыки и театра, 2003. 153 с.
303. Шеффер П. Разочарование первооткрывателя / пер. и вступит. слово Юлии Дмитриуковой. [Электронный ресурс].Режим доступа: URL: http://www.mmv.ru/interview/15-10-2000_sheffer.htm (дата обращения: 10.12.12).
304. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. М., 2006
305. Шмидт В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
306. Шнитке А.Г. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2004. 408 с.
307. Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. М.: 1995. с.40–42.
308. Штокхаузен К. Мировая музыка // Зарубежная музыка XX века. Очерки. Документы. Вып. 1. – М.. 1995. с.43–46.
309. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка // Зарубежная музыка XX века. Очерки. Документы. Вып. 1. М.: 1995. с. 46-47.
310. Штокхаузен К. Ситуация ремесла (критерии "пуантилистической музыки") // Зарубежная музыка XX века. Очерки. Документы. Вып. 1. – М., 1995. с.37-39.
311. Штокхаузен К. Структура и время переживания. Пер. В.Г. Цыпина. // Homo musicus '95: альманах музыкальной психологии М., 1995. с.76–94.
312. Штокхаузен К. Супрагуманизация. Наступает время, грядет пробуждение (отрывки из книги «К космической музыке» /пер. С.Тюлиной. // Слово композитора: сб. трудов. РАМ имени Гнесиных. М., 2001. С. 51-55.
313. Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып.1. – М., 1995. с.39
314. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет. Наш собеседник – Карлхайнц Штокхаузен // Советская музыка. 1990. №10.
315. Штокхаузен К. Подобно свободной естественной науке. // Советская музыка. 1990. №10. с. 65-68.
316. Шульгин Д.И. Современные черты композиции Виктора Екимовского. М.: 2003. 571 с.
317. Шульгин Д.И. Теоретические основы современной гармонии. М., 1994. 376 с.
318. Шутко Д.В. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов: теоретические основы музыкального языка. Дис. канд. искусствоведения СПб, 2004. 181 с.
319. Эко У. Открытое произведение. СПб: Symposium, 2006. 412 с.
320. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб:ТОО ТК Петрополис, 1998. 432с.

321. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб: М.: Симпозиум, 2005. 502 с.
322. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино // Электронная библиотека RoyalLib.com. URL: http://royallib.com/book/eyzenshteyn_serгей/chetvertoe_izmereni_e_v_kino.html (дата обращения: 06.07.2016)
323. Эпштейн М. К философии возраста // Звезда. 2006. №4. С .25-28.
324. Якобсон Р.О. Избранные работы М.: Прогресс, 1985. 460 с.
325. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М.Л.Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с
326. Ямпольский М.Б. Демон и Лабиринт Диаграммы, деформации, мимесис М.: Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.

На иностранных языках:

327. Ablinger P. "Black Square and Bottle Rack: Noise and Noises," in Noise in and as Music/ eds. Aaron Cassidy & Aaron Einbond. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013 86 с.
328. Ablinger P. "Black Square and Bottle Rack: Noise and Noises," in Noise in and as Music/ eds. Aaron Cassidy & Aaron Einbond. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013 86 с.
329. Ablinger P. Werkverzeichnis recent and complete works lists [Электронный ресурс] режим доступа: URL: <http://ablinger.mur.at/werke.html> (дата обращения 29.07.15)
330. Ablinger P. Texte 1988-99// zuerst erschienen in: trash-ton, 1999 <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf>
331. Ablinger P. ofital web-site [Электронный ресурс] URL: <https://ablinger.mur.at/bio.html> (дата обращения 10.07.2020)
332. Ablinger P. Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf norwegisch in der Musikzeitschrift "Parergon" anlässlich des Festivals "Happy Days", Oslo, April 2005 [Peter Ablinger composer's website] URL: <http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения 20.08.2017)
333. Agundez A. Conflicts in contemporary music interpretation Brunner-Lachenmann. Gothenburg: Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, PHD- Thesis. 2011. 40 p.
334. Altmann P. Sinfonia von Luciano Berio: Eine analytische Studie. Viena: Universal Edition, 1977. 86 p.
335. Ammons A. R. "Terrain" in Collected Poems. 1951 1971. Toronto: George J. McLeod Ltd., 1972. Pp.89-90.
336. Angius M. "Lohengrin" Azione invisibile. Da Sciarrino a Laforgue // Hortus Musicus. 2004. N 20 Pp. 149-153.
337. Angius M. Come avvicinare il silenzio. Roma: Mancosu Editore, 2007. 156 p.

338. *Angius M.* Da Infinito nero a Cantare con il silenzio. Sciarrino, l'estasi e Bergson (I) // *Hortus Musicus*. 2003. N 13. Milano: 2003. Pp. 48-53.
339. *Angius M.* Il pianoforte e la trasformazione del suono nell'opera di Salvatore Sciarrino. Tesi di Laurea Università di Bologna . Bologna, 1991. 256 p.
340. *Angius M.* Le voci sottovetro. Da Sciarrino a Gesualdo // *Hortus Musicus*. 2002. N 11. P.36-48.
341. *Angius M.* Art in Theory 1900-1990 // *Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Oxford University Press , 1992. P.211-244.
342. Antunes Pena L., Helmut Lachenmanns Musik – im Spannungsfeld zwischen Automatismus und Subjektivismus am Beispiel von *Mouvement* (vor der Erstarrung) Essen: Folkwang Hochschule Essen [Diplome work] 2004. 80s.
343. *Assis P.D.* The conditions of creation and the haecceity of music material. // *Filigrane* [Электронный ресурс].Режим доступа:URL:<http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=422> (дата обращения: 20.12.12).
344. *Atkinson S.* Interpretation and musical signification in acousmatic listening // *Organised Sound* 2007 Volume 12 Issue 02.. Cambridge University Press, pp 113 – 122.
345. *Attali J.* Noise The Political Economy of Music. University of Minnesota Press/ Minneapolis , London:1985,190 p.
346. *Baier C., Ablinger P.* Official composers site /English texts transl. by Bill Dietz) [Электронный ресурс].Режим доступа:URL:<http://ablinger.mur.at/engl.html> (дата обращения:10.07.15)
347. *Baltrusaitis J.* Anamorphoses ou perspectives curieuses. Paris: 1955. Perrin trad. it., 1990. 186 p.
348. *Baltrusaitis J.* Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris: Flammarion, 1984. 204 p.
349. *Bayle Fr.* Musique acousmatique, propositions... positions. Paris: Buchet/Chastel, 1993. 269 p.
350. *Billone P.* L'ignoto che ci riguarda. [Электронный ресурс].Режим доступа:URL:http://www.pierluigibillone.com/it/testi/l_ignoto_che_ci_riguarda.html(дата обращения:10.07.15).
351. *Billone P., Feneyrou L.* Il Suono è la mia materia (2010) Intervista con Pierluigi Billone e Laurent Feneyrou (Le son est ma matière) [Электронный ресурс].Режим доступа: URL:http://www.pierluigibillone.com/it/testi/il_suono_e_la_mia_materia_2010.html(дата обращения:10.07.15).
352. *Billone P.* Lecture 2010 – Harvard, Cambridge Columbia University, N.Y. [Электронный ресурс].Режим доступа:URLhttp://www.pierluigibillone.com/en/texts/harvard_cambridge_lecture_2010.html (дата обращения:10.07.15).
353. *Blanci E.* “Introduzione all'oscuro” di Salvatore Sciarrino: aspetti formali e simbolici correlati al timbro // *Rivista di analisi e teoria musicale*. , 2008 Anno XIV, N 2.Milano. Pp. 93-110.

354. *Bogue R.* Scoring the Rhizome: Bussotti's Musical Diagram // *Deleuze Studies*. 2014. Vol. 8 Issue 4. Pp.5-6.
355. *Böhme-Mehner T.* Sound and Musics in the Global Village: On landscapes in sound and soundscapes in culture// *Organised Sound* 2008 Volume 13 Issue 02. Pp 153 – 160.
356. *Bonzio L.* Salvatore Sciarrino, “Luci mie traditrici” Tesi di Laurea Triennale, Venezia: Università Ca’ Foscari, 2004. 356 p.
357. *Borio G.* Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1991-152 №5 Leipzig. P. 33-36.
358. *Boros. J.* Ferneyhough B. // *Perspectives of New Music*. Princeton, Editor Princeton University Press, 1990. Vol. 28, N 2 P. 6-50.
359. *Boros J.* Interview with James Boros // *Brian Ferneyhough: Collected Writings* Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995: 431 446.
360. *Boulez P.* Donc on remet en question. // *La musique en projet* Paris: B. Marger & S. Benmussa Éd., 1973. p. 11-33.
361. *Boulez P.* On music today/Translated by S. Brandslaw and R. R. Bennet Cambridge, 1971. 144 p.
362. *Boulez P.* Orientations. London: Faber and Faber, 1986. 541 p.
363. *Boulez P.* Penser la musique aujourd’hui.. Paris: Éd. Gonthier, 1963. 174 p.
364. *Boulez P.* Relevés d’apprenti. Seuil. Paris: Éd. Thévenin, 1966. 240 p.
365. *Boulez P.* Orientations: Collected Writings / transl. M. Cooper. London: Faber and Faber ed., 1990. 187 p.
366. *Bunch J.* Anti-Rhetoric in the Music of Salvatore Sciarrino. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/index.php/work/info/18> (дата обращения: 12.12.2012).
367. *Brower C.* A Cognitive Theory of Musical Meaning // *Journal of Music Theory* 1997 . 44(2): Pp.23–79.
368. *Campbell E.* Music After Deleuze. London: Bloomsbury Academic ed., 2014. 208 p.
369. *Cassidy A., Einbond A.* Noise in and as music. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013. 256 p.
370. *Cavalotti P.* Differenzen: poststrukturalistische Aspekte in der Musik der 1980er Jahre am Beispiel von Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough und Gérard Grisey. Schliengen : Edition Argus. 2006 286 p.
371. *Chorbachi W.* In the Tower of Babel: Beyond Symmetry in Islamic Design. In: Hargittai, István (Hrsg.): *Symmetry 2. Unifying Human Understanding*. Oxford 1989 (Computers and Mathematics with Applications; Bd. 17, 1-6). S. 760.
372. *Cipollone E.* Musica Rhetoricans: Entre figures de Sciarrino, Unités sémiotiques temporelles et Figurenlehren baroques // *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*. Paris: Delatour Éd., 2008. P. 125-144.

373. Contemporary Composers on Contemporary Music. / Childs B., Schwartz E. Ed. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1967 p.67-79/

374. Claren S. Musikalische Figurenlehre: Salvatore Sciarrino als Analytiker und Komponist // S. Claren Musik & Ästhetik. Stuttgart Klett-Cotta. 2002. N 22. Pp. 106-111.

375. Coleman G. [In conversation with Helmut Lachenmann]. Audio recording 2008. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://slought.org/content/11401> (дата обращения 12.12.15)

376. Conen H. Formel-Komposition zu Karlheinz Stockhausens Musik der 1970er Jahre. Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik ed., 2009. 280 p.

377. Croft J. Composing, researching and ways of talking // Tempo . 2016.Vol. 70 Issue 275. Cambridge University Press, pp 71 – 77.

378. Cooperman D. Hans Werner Henze's Early Political Thought: Three Case Studies Research. Montreal, 2011. 142 p.

379. Curinga L. "Venere che le Grazie la fioriscono" // L. Curinga Salvatore Sciarrino, and Music Figurative Arts, and Myth. International Musicological Society, Leuven № 1-7 2002. Lucca. Admire Foundation ed., 2002. 167 p.

380. Dahlhaus C. Schoenberg and the New Music / transl. Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 246 p.

381. D'Amico F. Lohengrin // F. D'Amico Scritti teatrali 1932-1989. Milano: Rizzoli, 1992. P. 328-331.

382. Danuser H. Rationalität und Zufall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa // H.Danuser Ästhetik im Widerstreit: Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard, Wolfgang Iser and Christine Pries. eds. Weinheim, 1991. Pp.38-82.

383. Dazzi G. Action invisible, drame de l'écoute // Entretemps. 1990. N 9, Pp. 17-134.

384. Deliège I. Approche perceptive de formes musicales contemporaines // I.Deliège, La musique et les sciences cognitives. Paris: McAdams S. et Deliège I. eds., 1988. Pp. 305-326.

385. Deliège I. Emergence, Anticipation, and Schematization Processes in Listening to a Piece of Music: A Re-Reading of the Cue Abstraction Model // New Directions in Aesthetics, Creativity and the Arts. New York: Baywood Publishing, 2006. pp. 153–174.

386. Deliège I. Perception des formations élémentaires de la musique: voies de recherche de la psychologie cognitive // Analyse Musicale. 1985.№ 1. Paris, 1985. pp.20-28.

387. Deliège I. Perception et analyse de l'œuvre musicale: points de rencontre // Analyse Musicale. 1992. N 26, Paris, 1992. pp.26-44.

388. Deliège I., Sloboda J. Perception and Cognition of Music. East Sussex: Hove, 1997. 468 p.

389. *Dysers C.* Re-writing history: Bernhard Lang's Monadologie series (2007- present) // *Tempo* 2015 Vol. 69 Issue 271 Cambridge University Press, 2015 pp 36-47
390. *Dodge Ch., Jerse Th.* Computer Music: Synthesis, Composition and Performance. 2nd ed. New York: Schirmer Books, 1997. 453 pp.
391. *Dosse F.* Histoire du structuralisme. Paris : La Découverte Éd. 1991. 542 p.
392. *Dunn L.* Matthew Shlomowitz // *Tempo* 2014 Vol. 68. Issue 269. Cambridge University Press, pp 83 – 84.
393. *Eggebrecht H.* Zur Methode der musikalischen Analyse// Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979
394. *Eich G.* Fünfzehn Hörspiele. (Geh nicht nach El Kuwehd! Träume. Sabeth. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966 (Reihe: Die Bücher der Neunzehn, Bd. 136), 598 Seiten
395. *Feller R.* Slippage and Strata in Brian Ferneyhough's Terrein. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <http://www.ex-tempore.org/Volix2/feller/index.html> (дата обращения: 12.12.12).
396. *Feneyrou L.* Dramaturgies négatives Musique et dramaturgie // L.Feneyrou Esthétique de la représentation au XXè siècle. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003. Pp. 735-808.
397. *Feneyrou L.* Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XXè siècle Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. 842 P.
398. *Ferneyhough B.* Collected Writings. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 533 p.
399. *Ferneyhough B.* The preface to the author's edition of the score // B. Ferneyhough, Studienpartitur zu Superscriptio. London: Peters Ed., 1982. S. 6-7.
400. *Ferneyhough B.* The Tactility of Time. Darmstadt Lecture 1988. // Perspectives of New Music. 1993. Vol. 31, N 1. Princeton University Press, Pp.20-30.
401. *Ferneyhough B.* A Verbal Crane Dance: Brian Ferneyhough Interviewed by Ross Feller // Collected Writings.. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995: 447 463.
402. *Ferneyhough B.* Portrait Klaus Huber [Электронный ресурс] URL: <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,5> (дата обращения 20.08.2020)
403. *Fich L.* Brian Ferneyhough. The Logic of Figure. Durham: Durham Theses, 2005. 504p.
404. *Fischer-Lichte E.* The Transformative Power of Performance /trans. Saskya Iris Jain. Oxford: Oxford University Press, 2008. 240 p.
405. *Fox. C.* 20 years of apartment house: Anton Lukoszevics in interview with Christopher Fox // *Tempo* 2016 Vol. 70 Issue 275. Cambridge University Press, pp 78 – 82.
406. *Furrer B.* Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Horthheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude s.21-31

407. *Francis K.* “Everything Had to Change”: Nadia Boulanger's Translation of Modernism in the Rice Lecture Series, 1925 // *Journal of the Society for American Music* 2013 Vol. 7 Issue 04. Cambridge University Press, pp 363 – 381.
408. *Gay C.* Lo specchio dello specchio. Drammaturgia e vocalità in due opere di Salvatore Sciarrino: “Luci mie traditrici” e “Lohengrin”. Tesi di laurea Università di Milano, Milano, 2005. 247 p.
409. *Genette G.* Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge, 1997. 427 p.
410. *Giacco G.* Entre l'espace et le temps. Les figures de Sciarrino // *Dissonance* 2000. N 65. Paris, pp. 20-25.
411. *Giacco G.* Approche comparée des UST et des figures de la musique de Salvatore Sciarrino // *Théories et Applications, Actes du colloque des 7-9 décembre 2005.* Paris: Ophris, 2005. Pp. 113-124
412. *Giacco G.* La notion de “Figure” chez Salvatore Sciarrino. Paris: L'Harmattan Éd., 2001. 246 p.
413. *Giacco G.* Le théâtre musical de Salvatore Sciarrino, de Vanitas à Macbeth. Autour d'une dramaturgie intime// *Dissonance.* 2008. N 102. Paris. 2008. Pp. 20-25.
414. *Giuliani R.* Salvatore Sciarrino. Catalogo delle opere – Musiche e scritti – Discografia – Nastrografia – Videografia – Bibliografia. Milano. 1999. 240 p.
415. *Grisey G.* “Did You Say Spectral?”/transl. Joshua Fineberg// *Contemporary Music Review.* 2000. N 3. Cambridge University Press, Pp.43-47.
416. *Griffiths P.* Modern Music and After. Oxford: Oxford University Press, 1995. XV. 373 p
417. *Guldbrandsen E. E.* Pierre Boulez in interview 1996 Mallarme, musical form and ratification // *Tempo* 2011 Vol.65 Issue 257 .Cambridge University Press, Pp 11 – 21.
418. *Dahlhaus C.* “Vom Altern einer Philosophie,”//Adorno-Konferenz 1983, Ludwig von Friedeburg and Jürgen Habermas (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 133–37
419. *Haas G.F* [Электронный ресурс] URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas> 278(дата обращения12.12.2012)
420. *Haas G. F.* ‘Fünf Thesen zur Mikrotonalität’// Lisa Farthofer, Georg Friedrich Haas‘im Klang Denken’ (Saarbrücken: Pfau: 2007), s. 122-127.
421. *Haas G. F.* Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980 // *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, ed. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2007
422. *Hass G.F.* Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen // *Dissonance* 2012,# 117, März S. 15–2
423. *Harvey, J.* Brian Ferneyhough // *The Musical Times.* 1979 Vol. 120. №.1639. Pp. 723-728.

424. *Haworth C.* All the Musics Which Computers Make Possible': Questions of genre at the Prix Ars Electronica // Organised Sound 2016 Volume 21 Cambridge: Cambridge University Press, Pp 15 – 29.

425. *Hemming J.* Das dritte Streichquartett von Brian Ferneyhough: Voraussetzungen, Slogigkeit oder Geschichtsberrug? Manuscript. Maistrat TU Berlin Fachgeleit Musikwissenschaft 1995. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://mlucom@urs.unica.de/dl/msegn/ferneyhough> (дата обращения 12.12.2012).

426. *Hill A.* Understanding Interpretation, Informing Composition: audience involvement in aesthetic result // Organised Sound 2013 Vol.18 01 Cambridge: Cambridge University Press, pp 43 – 59.

427. *Hockings E.* 'Helmut Lachenmann's Concept of Rejection' // Tempo 1995 № 193 Cambridge University Press, pp. 4-14.

428. *Hodges N.* A Volcano Viewed from Afar: The Music of Salvatore Sciarrino // Tempo. 1995. Vol. 3. Cambridge University Press, 1995, P. 22-26.

429. *Horvath N.* The "Theatre of the Ear": Analyzing Berio's Musical Documentary A-Ronne // Musicological Explorations vol.10 2009. s.73-104.

430. *Hugill A.* On Style in Electroacoustic Music // Organised Sound 2016 Vol.21 Special Issue 01 Cambridge University Press, pp 4 – 14.

431. *Huber K.* Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche // Max Nyffeler, Köln 1999, S. 125-144.

432. *Huber K.* on Zeit u Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf [From time to time: the total creation: conversation with Claus-Steffen Mahnkopf]. Hofheim, 2009. 340 s.

433. *Huber K.* [Электронный ресурс] <https://www.klaushuber.com/pagina.php?2,3,11,&doc=doppelpunkt> (дата обращения 10.07.2020)

434. *Huber K.* Nach der Version im Programmbuch WMD 1991 1983, revid. 1995 durch MK. [Электронный ресурс] URL: <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,75,0>, (дата обращения 4.04.2020)

435. *Hulse C.B., Nesbitt N.* Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music. Princeton: Princeton University, 2010. 288 p.

436. *Huppe E.* Helmut Lachenmann // Komponisten der Gegenwart / Hrsg. von H. W. Heisler München: W.-W. Sparrer, 1996. S.76-87.

437. *Iddon, M.* New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Music since 1900. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013. 329 p.

438. *Imberty M.* La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse. Paris: L'Harmattan ed., 2005. 487p.

439. *Imberty M.* Le scrittore del tempo. Milano: Auditorium ed.1990. 256 p.

440. *Imberty M.* Le style musical et le temps: aspects esthétiques et aspects poétiques // M. Imberty Analyse Musicale. 1993. N 32 Paris: Gallimard, 1993. Pp.36-39.

441. *Imberty M.* Suoni, Emozioni, Significati. Per una semantica psicologica della musica. Bologna: Editrice CLUEB, 1986. P. 167-180
442. *Jackendoff R., Lerdahl F.* Generative Music Theory and Its Relation to Psychology // *Journal of Music Theory*. 1981 №25 -1. pp.45—90.
443. *Jackendoff R.* Semantics and Cognition. 6th ed. Cambridge: The MIT Press, 1993. 283 p.
444. *Jackendoff R.* Conceptual semantics // Meaning and mental representations.—Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988.P. 81-97.
445. *Jackendoff R.* The architecture of the linguistic-spatial interface // *Language and space*. Canibr. 1996. P. 1-30.
446. *Jauss H.R.* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft / *R.Warning // Rezeptionsästhetik*. 1979. № 2. S. 126–162.
447. *Kagel M.* «Vorte uber Musik» Gespräche. Aufsätze. Reden Hrspiele. Munchen u. Mains, 1991 S.10-15.
448. *Kagel M.* Über das instrumentale Theater // *Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge*. H. III. München, 1961.pp. 51-56.
449. *Kahn D.* Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Massachusetts institute technology, 1999. 196 p.
450. *Kahn D.* The Arts of Sound Art and Music/ *M.Bull // The Auditory Cultures Reader*. London: Berg Publishers, 2003. 528 p.
451. *Kaltenecker M.* L'exploration du blanc // *Entretemps*. 1990. N 9. Paris: Pp. 107-116.
452. *Kaltenecker M., Pesson G.* Entretien avec Salvatore Sciarrino, a cura di. // *Entretemps*. 1990. N 9. Paris, 1990. pp. 257-274.
453. *Kane B.* Aspect and Ascription in the Music of Mathias Spahlinger // *Contemporary Music Review*, 2008 №27, s. 595- 609 p.
454. *Kandinsky V.* Lo spirituale nell'arte, Milano, SE, 2005
455. *Kaprow A.* The Legacy of Jackson Pollock (1958) / *A. Kaprow // Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: CA: University of California Press, 1993. 280 p.
456. *Kelly E.* Deconstructing Speech: new tools for speech. Manipulation. // *Organised Sound* 2006 Vol. 11. Issue 01. Cambridge University Press, pp 73 – 80
457. *Koenigsberg C. K.* Karlheinz Stockhausen's New Morphology of Musical Time. / Written at Mills College for David Bernstein's Seminar on 20th Century Theories of Musical Time, December 1991. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.music.princeton.edu/~ckk/smmmt/index.html> (дата обращения: 17.10.2013).
458. *Kreidler J.* SongSmith: Financial crisis soundtrack composed from tumbling share price graphs [Электронный ресурс]URL:<http://www.telegraph.co.uk/technology/4452251/SongSmith-Financial-crisis-soundtrack-composed-from-tumbling-share-price-graphs.html>

459. *Kreidler J.* Graphic Notation Miniatures [Электронный ресурс] URL: <http://www.sheetmusic-kreidler.co> (дата обращения 5.06.2016)
460. *Kreidler J.* Mit Leitbild?! Zur Rezeption konzeptueller Musik 2013 Erschienen // Positionen 95. 2013. S. 29–34.
461. *Kreidler J.* Musik mit Musik Wolke Verlagsges. Mbh, 2012. 256 s.
462. *Kreidler J.* Musik mit Musik Abgedruckt in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 21 (Juli 2012)
463. *Kreidler J.* Arte hipermoderno // La Tempestad Edición 91, julio-agosto 2013
464. *Kreidler J.* Sentences on Musical Concept-Art (2013) Lecture, given at the Conference "New Perspectives on New Music" at Harvard University [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler.net.de/theorie/Kreidler__Das_Neue_am_Neuen_Konzeptualismus. (дата обращения 5.06.2016)
465. *Kreidler J.* Sentences on Musical Concept-Art (2013) Lecture, given at the Conference "New Perspectives on New Music" at Harvard University [Электронный ресурс] URL: http://www.kreidler.net.de/theorie/Kreidler__Das_Neue_am_Neuen_Konzeptualismus. (дата обращения 5.06.2016)
466. *Kreidler J.* Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung als Theorie der Satzmodelle. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4 (2007) 1/2, S. 135–141
467. *Kreidler J.* SongSmith: Financial crisis soundtrack composed from tumbling share price graphs [Электронный ресурс] URL: <http://www.telegraph.co.uk/technology/4452251/SongSm> (дата обращения 5.06.2016)
468. *La Motte-Haber de. H.*, In den Extremen der Dynamik. Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften // Positionen № 10 1992. S. 33-36.
469. *La musique depuis 1945 / H. Dufourt, J.-M. Fauquet (éds.) // Matériau, esthétique et Perception. a Liège: Mardaga, 1996. Pp. 267-283.*
470. *Lachenmann H.* // Musik-Konzepte 1988. № 61/62 Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 81-108.
471. *Lakoff G.* The neural theory of metaphor // Metaphor and Thought, Ortony A. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 p. 17-38.
472. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995 (Wiesbaden: Breitkopf. & Härtel, 1996), 358 s.
473. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung Schriften 1966-1995. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996 488 s.
474. *Lachenmann H.* Schwankungen am Rand – Fluctuations at the Edge: [CD booklet note to Schwankungen am Rand] ECM New Series. 1994.
475. *Lachenmann H.* "Siciliano" – Abbildungen und Kommentarfragmente // Musik-Konzepte. 1988. N 61-62. München, S. 73-80.
476. *Lachenmann H.* «Is Darmstadt alive?» Eine Umfrage zu den internationalen Ferienkursen für Neue Musik / H. Lachenmann // Musik-Texte. 1984. N 5. Köln S. 13-14.

477. *Lachenmann H.* Accanto // Musik-Konzepte. 1985. N 61-62., München: S. 67-74.

478. *Lachenmann H.* Affekt und Aspekt // Komponieren heute: esthetische, soziologische und pedagogische Fragen: Sieben Beiträge /Hrsg. von E.Jost. Mainz, 1983. S.9 – 23.

479. *Lachenmann H.* Bedingungen des Materials: Stichworte zur Praxis der Theoriebildung // Darmstadter Beiträge zur Neuen Musik 1978 Bd XVII. Mainz, S. 93-104.

480. *Lachenmann H.* Das Mädchen mit den schwefelhölzern: Vienna: Kairos CD. 2002.

481. *Lachenmann H.* Horen – ist wehrlos – ohne Hören: über Möglichkeiten und Schwierigkeiten // Musik-Texte. 1985. N 10. Köln, S. 7-16.

482. *Lachenmann H.* Klangtypen der Neuen Musik // Zeitschrift zur Musiktheorie. 1970. P.20-30

483. *Lachenmann H.* Musik als Abbild von Menschen: Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren // Neue Zeitschrift für Musik. 1985. N 11 – 146. Leipzig, S.16-19.

484. *Lachenmann H.* Offener Brief an Hans Werner Henze // Musik-Konzepte. 1988. N 61-62., München, S. 12-18.

485. *Lachenmann H.* Selbstportrait 1975. Woher – Wo – Wohin: Programme der Donaueschinger Musiktage. Donaueschingen, 1975. 36 s.

486. *Lachenmann H.* Über das Komponieren // Musik-Texte. 1985. N 16. Köln, S. 9-14.

487. *Lachenmann H.* Die geforderte Kommunikation // Musica. 1974. N 28. Kassel: S. 228-230.

488. *Lachenmann H.* On Structuralism // Contemporary music review: New Developments in Contemporary German Music.1995 Vol.12 / ed. N. Osborne. Pp. 93-102.

489. *Lachenmann H., Metzger H.-K.* Fragen -Antworten // Musik-Konzepte. 1988. N 61-62., München, S. 116-133.

490. *Lachenmann H.* The “Beautiful “in Music Today // Tempo 1980 No. 135 . Cambridge University Press, pp. 20-24

491. *Lakoff, G. J.M.* Metaphors we live by. Chicago-London: The university of Chicago Press, 1980

492. *Laforge J.* Poesie e prose. Milano. Mondadori, 1998. 275 p.

493. Language of Electroacoustic Music. Ed. by S. Emmerson. London: Macmillan press., 1986. 231 p.

494. *Lang B.* Loop aesthetics Darmstadt 2002. [Bernhard. Lang personal website] [Электронный ресурс].Режим доступа: URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/loop_aestet.pdf (дата обращения 10.12.15).

495. *Lang B.* Monadologie VII [Bernhard. Lang personal website] [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL http://members.chello.at/bernhard.lang/werkbeschreib/ueber_monadologie7.htm (дата обращения 10.12.15).

496. *Lang B.* Cuts'n Beats: a Lensmans View Notes on the Movies of Martin Arnold [Bernhard. Lang personal website] [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/CutsAndBeatsNotesonMartinArnold.pdf> (дата обращения 10.12.15).

497. *Lang B.* The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. [Bernhard. Lang personal website] [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm (дата обращения 10.12.15).

498. *Lang B.* Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс] URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения 29.04.2020)

499. *Lang B.* Style and idea Lecture Oslo, February 2009 [Электронный ресурс] URL: https://bernhardlang.at/publikationen/Bernhard_Lang_Style_and_idea_IV.pdf (дата обращения 28.04.2020)

500. *Lang K.* Das atmen der zeit. [Klaus.Lang personal website] [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://klang.weblog.mur.at/?page_id=292 (дата обращения 16.12.2015).

501. *Lang B.* The return of ptolemy: the discworld: cycling re-cycling. [Bernhard. Lang personal website] [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://members.chello.at/bernhard.lang/publikationen/cycling_recycl.htm (дата обращения 10.12.15).

502. *Lang B.* Time-Loop–Looptime A lecture on the perception of time within a loop-based scenario, featuring examples from 1977 to 2016, Berlin, 14 March 2015 URL: <http://members.chello.at> (дата обращения)

503. *Lang B.* Der golem Musiktheater in 22 Kapiteln Die Uraufführung wird gefördert von der Stiftung Nationaltheater Mannheim. Presentazioni booklet URL: <https://docplayer.org/104300505-Bernhard-lang-der-golem.html> s.28 (48 s.) (дата обращения 10.07.2020)

504. *Lash D.* Metonymy as a creative structural principle in the work of JH Prynne, Derek Bailey and Helmut Lachenmann with a creative component. PHD – thesis. Brunel University, 2010. 193 p.

505. Le timbre: Métaphore pour la composition. / Christian Bourgois Éd., Paris: IRCAM, 1991. 594 p.

506. *Lehmann H.* Avant-garde Today. A Theoretical Model of Aesthetic Modernity // Critical Composition Today, Hofheim, Wolke 2006, pp 9-42 перевод: Леманн Г. Авангард сегодня // База № 1 тема: авангард сегодня [Электронный ресурс] URL: <http://bazaeducation.ru/publish/?item=1>

507. *Lehmann H.* Die digitale Revolution der Musik: Eine Musikphilosophie (edition neue zeitschrift für musik) 2013 – 152 s.

508. *Lehmann H.* 33 Thesen zur Konzeptmusik von Harry Lehmann [Электронный ресурс] URL: http://www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2013/02/Harry-Lehmann_33-Thesen-zur-Konzeptmusik_MusikTexte145_S.78f.pdf (дата обращения 14.01.2020)

509. *Leigh L.* Christopher Cox and Daniel Warner (eds.) Audio Culture: Readings in Modern Music. New York: Continuum, 2004. 454 pp.

510. *Lesser D.* Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann // Contemporary Music Review. 2004 №23 (3). Pp. 107-114.

511. *Lavrova S.* Philosophical view of the time category in new music. // Philharmonica. International Music Journal. 2015. № 2. С. 230-247.

512. *Levinson S.C.* i-frames of reference and Molyneux's question: Crosslinguistic evidence // Language and space. Cambridge University Press, 1996. Pp. 109-169.

513. *Licht A.* Sound Art: Beyond Music, Between Categories. New York: Rizzoli, 2007. 303 p.

514. *Ligeti G.* Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure la // Die Reiche. 1958. №4. S.38-63.

515. *Luhmann N.* Die Kunst der Gesellschaft. Fr. a. Main: Suhrkamp. 1995

516. *McAdams S.* Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition Oxford: Oxford University Press. 1993. 368 p.

517. *Maintz M.-L.* Nero su nero [Электронный ресурс] URL: <https://www.takte-online.de/en/contemp-music/detail/artikel/beat-furrers-nero-su-nero-erstauffuehrungen/index.htm> (дата обращения 29.07.15).

518. *Manning P.* Electronic and Computer Music Oxford: Oxford University Press, 1993. 280 p.

519. *Mayall J.* Cross-genre Hybridity in Composition: A systematic method// Organised Sound 2016 Vol.21 Special Issue 01. Cambridge University Press, pp 30 – 39.

520. *Mendez M.* “It Is Always the OTHER that Creates Ourselves”: On Peter Ablinger’s Vocal Automats // Werkverzeichnis recent and complete works lists [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://ablinger.mur.at/werke.html> (дата обращения 29.07.15).

521. *Meyer T.* «Ein Zeichen der Friedensmöglichkeit». Der schweizer Komponist Klaus Huber erhält den Ernst von Siemens Musikpreis 2009// Neue Zeitschrift für Musik 2009/03 s

522. *Mesquita M.* Alguns aspectos associativos e simbólicos em Staub de Helmut Lachenmann// II Encontro internacional de teoria e análise musical unesp-usp-unicamp [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/unesp/337750/1/Mesquita_Aspectos%20associativos%20e%20simb%C3%B3licos_Staub%20Lachenmann. (дата обращения 29.07.15).

523. *Mc Conville B.P.* Reconnoitering the sonic spectrum of Salvatore Sciarrino in All 'aure in una lontanaza // *Tempo* 2011 Vol. 65 Issue 255. Cambridge University Press, pp 31- 44.

524. *Mottershead T.* Salvatore Sciarrino The Killing Flower Music Theatre Wales, Buxton Opera House// *Tempo* 2014 Vol. 68 Issue 267. Cambridge University Press, pp 67 – 68.

525. *Morton T.* Ecology as text, text as ecology.[Электронный ресурс].Режим доступа: URL: http://www.euppublishing.com/doi/pdfplus/10.3366_9(дата обращения: 10.06.2015)

526. *Müller, P* «Mögliche Orte einer Handlung. Gespräch mit Beat Furrer zu seiner neuen Oper «Invocation» *Dissonance/Dissonanz* 2003№ 81, Lausanne, s. 16-19 [Электронный ресурс] URL:<http://www.dissonanz.ch/CH-Komponisten/Furrer.html> (дата обращения 20.02.2020)

527. *Nattiez J.-J.* Varese's «Density 21.5»: A Study in Semiological Analysis // *JMusic Analysis*. 1982. №1 London: William Drabkin Ed., Pp. 243-340.

528. *Nattiez J.-J.* Fondements d'une sémiologie de la musique. Paris.Union Générale d'Éditions, 1975. 444 p.

529. *Nattiez J.-J.* Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 272p.

530. *Nonnenmann R.* Der Gang durch die Klippen: Helmut Lachenmanns Begegnungen mit Luigi Nono anhand ihres Briefwechsels und anderer Quellen, 1957–1990. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2013. 480 p.

531. *Nyffeler M.* Umsturz und Umkehr // *Neue Folge* 137/138, Musik-Konzepte Text&Kritik München -181 s. (s. 24)

532. *Nyffeler M.* Momente realer Gegenwart. Aspekte von Zeitlichkeit im frühen Schaffen von Klaus Huber. S. 83.

533. *Nono L.* «Kein Anfang – kein Ende» // *Musica*. 1988. N 2. Kassel. S. 165-171.

534. *Nono L.* L'erreur comme necessite // *Ecrits, reunis, presentes et annotes par Laurent Feneyrou / traduits sous la direction de Laurent Feneyrou..* Paris: Musique/passe/present 1993. P. 256–257.

535. *Nono L.* L'erreur comme nécessité// *Revue Musicale Suisse*1983 № 123, pp. 256-257.

536. *Nono L.* Unendlich, Unruhe, unfertig:. Luigi Nono im Gespräch mit Lothar Knessl // *Osterreichische Musikzeitschrift*. 1989 № 6. S.14-17.

537. *Pace Y.* Composition and performance can be, and often have been, research // *Tempo* 2016. Vol. 70 Issue 275. Cambridge University Press. Pp 60 – 70.

538. *Palombini C.* Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects Doctoral thesis. Stockton: Durham University, 1993.

539. *Pätzold C.* Carceri d'Invenzione von Brian Ferneyhough. Kompositionstechnische und horanalytische Aspekte. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen.. Freiburg : Universität zu Freiburg. 514 p.

540. *Patton K.* Morphological notation for interactive electroacoustic music // Organised Sound 2007. Vol. 12. Issue 02. Pp 123 – 128.

541. *Pesson G.* Héraclite, Démocrite et la Méduse // Entretemps. 1990. N 9 Paris. Pp. 143-150.

542. *Phillips W.* Spaces of Resistance: the Adorno–Nono Complex // Twentieth-century music. 2012. Volume 9 Special Issue 1-2. Cambridge: Cambridge University Press. Pp 79 – 99.

543. *Plumley G.* Georg Friedrich Haas: We live between contrasts' // The Guardian [Электронный ресурс] <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend>

544. *Poller T. R.* Clarence Barlow's technique of 'synthrummentation' and its use in im januar am nil // Tempo 2015 Vol. 69 Issue 271 Cambridge: Cambridge University Press, Pp 7 – 23.

545. *Porzio M.* Metafisica del silenzio. John Cage // L'oriente e la nuovamusic. Milano: Auditorium edizioni, 1995. 309 p.

546. *Pousset D.* The Works of Kaija Saariaho, Philippe Hurel, Marc-André Dalbavie – Stile Concertato, Stile Concitato, Stile Rappresntativo. Trans. by J. Fineberg and R. Hyacinthe // Contemporary Music Review. 2000. №19. Part.3. London: Routledge ed., Pp. 67-110.

547. *Pousseur H.* Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik. – Darmstadt: 1987.107 s.

548. *Reeg C.* The Sound of Tumbling Stock Prices PRI's The World. [Электронный ресурс] URL: <http://www.pri.org/stories/2011-11-04/sound-tumbling-stock-prices> (дата обращения 5.06.2016)

549. *Reich S.* Writings on Music, 1965-2000. Oxford: Oxford University Press, 2004. 272 p.

550. *Richard D.* Code-notes-music: an epistemological investigation of algorithmic music// Organised Sound 1996 Vol. 1. Issue 03. Cambridge University Press, Pp 173 – 177.

551. *Rosen J.* Weighing Wolfram's 'New Kind of Science. New York: Publishers Weekly, 2003. 1192 p.

552. *Russolo L.* The Art of Noise (futurist manifesto, 1913), New York: A Great Bear Pamphlet, Else Pres. 1967. 2 ed. New York: Ubu classics, 2004. 16 p.

553. *Ryan David.* Composer in Interview: Helmut Lachenmann // Tempo 1999. Vol. 210. Iss. 210. Cambridge, Cambridge University Press, P. 20-24.

554. *Schaeffer P.* A la recherché d'une musique concrete. Paris: Seuil ed., 1952. 289 p.

555. *Schaeffer P.* Traité des objects musicaux. – Paris: Seuil ed., 1977. 324 p.

556. *Schaeffer P.* La recherche musicale. Paris: INAGRM; 1983. P.86.

557. *Schenker H.* Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. S.90

558. *Slinckx P.* La musique de Fausto Romitelli Influences, techniques et style. Paris: 2013 [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://pierre.slinckx.net/romitelli.pdf> . (дата обращения 29.07.15).

559. *Smithson R.* The Collected Writings. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996. 385 p.

560. *Smalley D.* Spectromorphology and Structuring Processes // The Language of Electroacoustic Music. /ed. Simon Emmerson. London: Macmillan. 1985 pp. 17–39.

561. *Spahlinger M.* [Электронный ресурс] URL:<https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> (дата обращения 14.01.2020)

562. *Spahlinger M.* Doppelt bejaht (2009) [Электронный ресурс] URL:<https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/werke-mit-variablen-besetzungen/> (дата обращения 26.02.2020)

563. *Stockhausen K., Cott J.* Conversations with the composer. London: Pan Book ed., 1974. 235 p.

564. *Stockhausen K.* Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln: Dumont Buchverlag, 1963. 259 s.

565. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1963–1970. Bd. 3: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. – Köln: Dumont Buchverlag, 1971. 397 s.

566. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1970–1977. Bd. 4: Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer. – Köln: Dumont Buchverlag, 1978. 696 s.

567. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1977–1984. Bd. 5: Komposition. – Köln: Dumont Buchverlag, 1989. 680 s.

568. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 7: Neues zu Werken vor Licht, zu licht bis Montag, Montag aus Licht. – Kürten: Special Edition, 1998. 804 s.

569. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 8: Dienstag aus Licht, Elektronische Musik. Kürten: Special Edition, 1998 . 608 s.

570. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 9: Über LICHT, komponist und Interpret, Zeitwende. Kürten: Special Edition, 1998. 752 s.

571. *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1984–1991. Bd. 10: Astronische Musik, Echos von Echos. Kürten: Special Edition, 1998. 652 s.

572. *Stockhausen K.* Wie die Zeit vergeht // Texte zur Musik. B. I. Köln, 1960. S. 99-103

573. *Szendy P.* Tristan Murail. Paris: Harmattan; IRCAM-Centre Pompidou, 2002. 158 p.

574. *Tadday U.* Wolfgang Rihm. – München: Edition Text Kritik, 2004. 163 s.

575. *Thomas G.* The poetics of extremity // The Musical Times. 1993. Vol. 134, N 1802 P. 193-196.

576. *Toop R.* «Lemme-Icône-Epigramme» // Contrechamps. 1988 No.8. Paris 1988, S.86-127.
577. *Unendlich G.* Mathias Spahlingers Zumutungen // Musik-Konzepte 2012 № 155 pp.10-12.
578. *Urmetzner R.* Wolfgang Rihm. – Stuttgart: Edition P. Schwarz. 1988. 108 p.
579. *Varga B.* Conversations with Iannis Xenakis. London: Faber & Faber. 1996. 255 p.
580. *Yazdani A.* interview with G. F. Haas Sound, Politics, Darkness and Sex [Электронный ресурс] URL:<https://arash-yazdani.com/writings/interview-with-g-f-haas/>
581. *Varga B.-A.* Three Questions for Sixty-Five Composers Rochester University of Rochester Press Ed. 352 p.
582. *Vinay G.* “Quaderno di strada” de Salvatore Sciarrino. Paris: Éditions Michel de Maule, 2007. 155 p.
583. *Vinay G.* Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi // Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino. Milano, 2010. Pp. 43-47.
584. *Vinay G.* La construction de l'arche invisible – Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical // Dissonance 2000 n. 65. Paris. P. 14-19.
585. *Vinay G.* L'invitation au silence // Résonance. 1999. N 15.Paris. P. 16-17.
586. *Vinay G., Gontier Ph., Raiola M.* La construction de l'arche invisible: Salvatore Sciarrino à propos de dramaturgie et de son théâtre musical // Dissonance. 2000. no. 65. s.14–19.
587. *Warnaby J.* The music of Nicolaus A.Huber// Tempo 2003. Vol. 57 Issue 224 Cambridge University Press, pp 22 – 38.
588. *Williams T.R.* The physicality of sound production on acoustic instruments. PHD-Thesis. Uxbridge: Brunel University, 126 s.
589. *Waterhouse B.* Strati, piano, rizoma. John Cage e la filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari. Bologna: Tesi Università di Bologna., 2012. 228 p.
590. *Williams A.* Music in Germany Since 1968 Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 290 p.
591. *Wirtz M.* Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen. Eine Einführung. – Saarbücken: Pfau-Verlag, 2000. 78 s.
592. *Wishart T.* On Sonic Art. London: Routledge, 1996. 358 p.
593. *Whelan E.* Issues of noise in my recent compositions. Masters thesis, Huddersfield.:University of Huddersfield, 2013.40 p.
594. *Whittall A.* Contemporary German composers // Tempo 2005 Vol.59 Issue 231. Cambridge University Press, pp 67 – 69
595. *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. New York: Pendragon Press, 1992. 387 p.
596. *Zareei M., Mckinnon D., Carnegie D.A. and Kapur A.* Sound-based Brutalism: An emergent aesthetic // Organised Sound 2016 Vol.21 Special Issue 01:Cambridge University Press, pp 51 – 60.

597. Zbikowski L.M. Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford: Oxford University Press, 2002. 376 p.

598. Zbikowski L. M. Metaphor and Music // Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 550 p.

С. В. ЛАВРОВА

ПОСЛЕ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА: НОВАЯ МУЗЫКА ГЕРМАНИИ, АВСТРИИ
И ШВЕЙЦАРИИ ОТ ЭПОХИ ЦИФРОВОГО ПОСТКАПИТАЛИЗМА ДО COVID 19

Монография

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77 -32105 от 29 мая 2008 г.

Издатель: ФГБОУ ВПО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2

<http://www.vaganova.ru>

тел. (812) 456-07-56, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 08.12.2020.

Формат 70*100/16, 170*240 мм. Тираж 500 экз. Заказ №1209.

Отпечатано ООО «ИНТЕК»

191015, Санкт-Петербург г., Воскресенская наб.,
дом № 4, лит. А, помещение 103Н

