

К понятию «звуковой объект» в музыкальной теории и композиторской практике конца XX — начала XXI века

С. В. Лаврова

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой,
Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Для цитирования: Лаврова, Светлана. «К понятию ‘звуковой объект’ в музыкальной теории и композиторской практике конца XX — начала XXI века». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 1 (2023): 20–39. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102>

Статья посвящена основополагающему для музыки конца XX — начала XXI в. понятию «звуковой объект». Оно рассматривается с позиций теории конкретной музыки Пьера Шеффера, конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенмана, спектроморфологии Денниса Смолли, гештальт-теории Джеймса Тенни, а также трактуется в философских рамках объектно-ориентированной онтологии Грэма Хармана и акторно-сетевой теории Бруно Латура. Анализируются также произведения Беата Фуррера, Петера Аблингера и Георга Фридриха Хааса. Выводом из проведенного исследования становится то, что для интерпретации понятия и явления звукового объекта в современной композиторской практике музыковедческих методов оказывается недостаточно, в связи с чем обращение к современной философии может способствовать более точной интерпретации и позволит проанализировать объекты современного звукового мира во всем их многообразии.

Ключевые слова: звуковой объект, Хельмут Лахенман, Джеймс Тенни, Деннис Смолли, Георг Фридрих Хаас, Петер Аблингер.

Целостность восприятия — одна из наиболее значимых и важных проблем в новой музыке, так как со всей очевидностью можно констатировать, что звук в результате эволюции композиторского мышления становится комплексным и сложным объектом, напрямую зависимым от процесса визуализации образа. «Звуковой объект» — это лабиринт, в котором сходятся и расходятся множество атак и импульсов. Данное понятие было предложено Пьером Шеффером (1910–1995) — изобретателем конкретной музыки, структурной единицей которой является именно «звуковой объект» (*objet sonore*), а не привычное понимание музыкального звука [1]. *Objet sonore* обладает перцептивными качествами: он существует не сам по себе, а в качестве коррелята редуцированного слушания, воспроизводя смысл через конкретное конститутивное намерение, обладая при этом текстурой и конкретными перцептивными качествами. Пьер Шеффер утверждает, что «в центре любого звукового объекта остается событие» [2, р. 34].

Определение «конкретной музыки» (*musique concrète*) демонстрирует независимость бытового контекста отчужденных звуков от их нового применения. Они появляются в форме звуковых абстракций, заимствованных из окружающей ре-

альности, в которой они обладали вполне конкретными коннотациями. Любое звуковое событие, отчужденное от порождающего его источника и физического акта, так называемый *objet sonore*, обретает новый смысл в особом контексте конкретной музыкальной композиции. Основной идеей конкретной музыки становится превращение звукового объекта (*objet sonore*) в музыкальный (*objet musical*). Принцип мышления звуковыми объектами получил теоретическое обоснование у Шеффера в «Исследовании конкретной музыки» [1] и затем был развит в «Трактате о музыкальных объектах» [2]. Шеффер распределяет звуковые объекты согласно трем категориям, первая из которых — уравновешенные объекты средней продолжительности и малой комплексной массы; вторая — однородные и избыточные или слишком простые объекты (окружающие уравновешенные объекты в пунктирные рамки), и третья — так называемые эксцентричные объекты, которые могут иметь очень большую продолжительность или непредсказуемую массу [2].

***Objet sonore* Шеффера и редуцированное восприятие**

В процессе эволюции звуковой объект, преобразующийся в новом контексте в музыкальный, обретает качества, присущие музыкальному объекту, т. е. анализируется как с мелодических, гармонических, так и с динамических позиций. Этот ракурс анализа позволяет представить его квазимузыкальные характеристики и осмысленно работать со звуковым объектом в качестве музыкального в дальнейшем. Особую роль в теоретическом осмыслении новых звуковых единиц Шеффер отводит теоретическому описанию звуковых объектов. Необходимость в заполнении существующих лакун между основами музыкальной акустики и собственно композиторской практикой оказывается для Шеффера движущим стимулом его концепции [3, p. 21]. Композитору в первую очередь необходимо создать морфологию звуковых объектов, которая в дальнейшем сводится к изучению их внешних сторон. Эти внешние качества представлены «общей конфигурацией звука, добавлением возможных функций пластики движения, динамических волн и вибраций» [3, p. 21].

Первый шаг на пути исследования феноменологической и эстетической сущности звуковых объектов Шеффер сделал в рамках *Groupe de Recherches Musicales*. В своей концепции он предложил идею редуцированного слушания. Комбинации различных источников звука, когда материал подвергается трансформациям до неузнаваемости, предполагают утрату источником его первоначальной роли. Принцип редуцированного слушания приобретает особое значение при работе с электронным преобразованием звука. Вторым, не менее важным принципом для Шеффера становится теория обобщенного восприятия. Мишель Шион, анализируя его идеи, говорит о существовании трех уровней слухового восприятия: элементарного, понимающего и слышащего¹. Он полагает, что на первом уровне существует незаинтересованный режим пассивного слушания, создающий условия для получения лишь той информации, которая уже присутствует в восприятии как данность. Далее можно обозначить достижение иного режима слушания, того, который способен к анализу: он активно отбирает, оценивает и реагирует на опреде-

¹ По-французски эти обозначения звучат так: *écouter/comprendre/entendre*.

ленные качества звука. Третий уровень возникает, когда за пределами самого звука становится возможным обнаружить объекты, которые проявляются в условиях сведения звуковых знаков к сфере чистой имманентности. Это намерение слушать, выбирать из того, что мы способны услышать, и классифицировать то, что мы слышим, — уровень осознанного аналитического восприятия [4, p. 25]. Шион полагает, что Шеффер в своей деятельности стремился к развитию третьего уровня слухового восприятия, позволяющего достичь слышания звукового материала после его первого прослушивания и последующего анализа.

Джеймс Тенни: «Мета-Ходос» — звуковой объект и гештальт-теория

Джеймс Тенни представлял музыку с научных позиций и был сторонником гештальт-психологии. Его теория развивала идею звукового объекта в феноменологическом русле. Эта новая фундаментальная теория гармонии нашла воплощение в недавно переведенной на русский язык работе «История консонанса и диссонанса» [5]. Тенни предполагал сделать ее второй частью теории музыкальной перцепции, в то время как первая — 1961 г., переработанная в 1975 г. и получившая название *Meta-Hodos*, — актуализирует теорию формирования перцептивного гештальта. «Временная гештальт-единица» — название, которое Тенни предложил для кластера, разворачивающегося во времени. Временные гештальт-единицы описывают иерархическую структуру произведения [6].

Идеи Тенни, так же как и концепция конкретной музыки Шеффера, отталкиваются от несоответствия между традиционными представлениями музыкальной теории и реальными музыкальными объектами, которые в процессе эволюции музыки XX–XXI вв. становятся все более разительными.

«Мета-Ходос» Тенни — это серия гештальт-исследований законов и свойств звукового восприятия [6], которая преследует две цели: первая — это представить новую концепцию музыкального восприятия, а вторая — разработать теорию новых структурных ресурсов, которые композитор может использовать в своей практике. Однако первостепенные задачи Тенни — это создание основ критически-гносеологического исследования и изложение общих принципов анализа музыкальных произведений в условиях новой концепции, что позволяет прояснить отдельные музыкальные параметры, на которых должна, с его точки зрения, основываться систематическая теория музыки. Это параметры-референты от изолированной звуковой точки до аккордовых комплексов и шума или даже до более сложных конфигураций. Они существуют под общим представлением звукового гештальта.

Эмпирическую основу, которая связывает звуковой объект как музыкальный опыт и как отражение реальности, обеспечивают факторы единства и сегрегации, основанные на здравом смысле и сформулированные в 1920-х годах гештальт-психологами Максом Вертхаймером, Куртом Коффкой и Вольфгангом Колером. Тенни убедительно демонстрирует музыкальную значимость этих факторов. Так, Вертхаймер проиллюстрировал факторы близости и сходства с помощью буквенных диаграмм. Эти диаграммы можно интерпретировать как элементарные музыкальные партитуры, если рассматривать каждую букву в качестве отдельного звука с горизонтальным расположением букв, указывающим диспозицию звуков во вре-

мени, и разными буквами, указывающими на отдельные звуковые качества (например, на высоту или тембр). Другими факторами, которые Тенни считает важными для музыкального восприятия, являются факторы интенсивности и повторения. Тенни обращается к кинестетике музыкального опыта: акцентуации и ожиданию, которые влияют как на фокус восприятия, так и на уровень слушательского внимания. Он также проводит важное различие между способом создания музыкального произведения и тем, как это произведение будет услышано. Предлагаемая Тенни концепция музыкального анализа исходит из предпосылки, что восприятие организовано с помощью самых разнообразных звуковых гештальтов, потенциальная сложность которых и вопрос о музыкальной согласованности и формальной «преемственности» которых неизбежно должны вращаться вокруг перцептивной организации любой из возможных музыкальных конфигураций — каких-либо шумов и их последовательностей. В конечном итоге, чтобы описать звуковую форму, необходимо учесть атрибуты компонентов звуковых конфигураций, которые не являются структурными, но относятся скорее к статистическим признакам и их формальным характеристикам как к морфологическим.

В своих теоретических работах Тенни пытается объяснить принцип, согласно которому такие простые элементы, как отдельные звуки и аккорды, объединяются в сознании слушателя в более крупные формы: мотивы, фразы, фрагменты, движения и целые музыкальные произведения.

Используя аналогии визуального восприятия, Тенни определяет в качестве первичной звуковой материи единичный звуковой гештальт, обозначаемый как *clang*. Предлагаемая Тенни основа анализа базируется на предпосылках, что музыкальное восприятие оперирует понятием слухового гештальта, обладающего большим разнообразием и потенциальной сложностью. Вопрос музыкальной согласованности элементов и их формальной «преемственности» неизбежно будет вращаться вокруг более фундаментальных оснований, ответственных за организацию восприятия любой музыкальной конфигурации — любого шума или любой звуковой последовательности. Таким образом, звуковой объект у Тенни — это *clang*, звуковая конфигурация, которая воспринимается как основная музыкальная единица или слуховой гештальт.

Тенни выделяет несколько факторов, характеризующих звуковой объект (*clang*): кланг-резонанс — это торможение или повторение объекта, которое приводит к эффекту звукового зеркала или же отражению; сегрегация — факторы сходства и различия, интенсивности; фактор временной плотности — различимость элементов в единицу времени — детерминант сплоченности, фактор сходства, проявляющийся в данном звуковом объекте [6, р. 48]. Руководствуясь этими характеристиками, слушателю, равно как и исследователю, предлагается соответствующим образом характеризовать звуковой объект и представить его в визуализированном качестве. Концепция Тенни фокусируется на звуковом объекте в режиме реального времени и его конфигурациях в пространстве.

Звуковой объект можно представить в качестве продукта творческой деятельности композитора, и объекта различных взаимодействий, ведь, помимо композиторской воли, существует еще исполнительский аспект, не менее важный для достижения конечного результата звукового объекта, — его представления слушателю. Такова концепция музыковеда Кристофера Смолла, в которой термин *musicking* (им

же изобретенный несуществующий глагол) [7, p. 50] объясняет авторское видение музыкальной сущности, в котором музыка — это не предмет, а деятельность с сопутствующей ей многомерной системой межличностных связей. Основной целью, полагает Смолл, является процесс коммуникации. Таким образом, звуковой объект становится результатом взаимодействий множества факторов, которые привносят вовлеченные в процесс создания звукового континуума индивидуумы.

Спектрморфология Денниса Смолли и пространственные жесты

Спектрморфология Смолли — это типологизация, которая основывается на эмпирическом понимании звуков и их систематической каталогизации. Смолли исследует движение звуковых объектов в пространстве и создает типологию пространственных жестов. Пожалуй, в этом и состоит основная ценность его идей. Спектрморфологический принцип призван выявить морфологические модели и процессы, а также представить факторы изменчивости и стабильности в современном открытом звуковом мире, что создает основу для понимания и развития методов структурирования звука.

Смолли обращается главным образом к электроакустической композиции и пытается упорядочить звуковые объекты, происходящие от электронных источников, в соответствии с режимами восприятия инструментальной музыки. В условиях развития современной исполнительской техники, сопряженной со множеством так называемых периферийных приемов, использующих нетрадиционные способы звукоизвлечения, а также применения *live electronic* в композиции и пространственных характеристик звуковых объектов в инструментальной музыке, эти идеи могут быть спроецированы на более широкое пространство музыкальной композиции, не имеющее прямого отношения к электроакустической музыке.

Смолли представляет три типа чтения партитуры в электроакустической музыке, которые должны содержать релевантную для восприятия информацию. Первый тип — графический или спектрморфологический. Подробное описание партитуры в условиях электроакустического музыкального материала — крайне сложный процесс. Его более упрощенный вариант — это графические транскрипции акустических композиций. Второй, более редкий тип — когда программа реализации представляет собой сложные, требующие больших временных затрат решения. Третий тип — так называемые диффузные партитуры, которые содержат и графику, и спектрограммы.

Смолли рассматривает звуковые объекты в их различных качествах: параметрическом, визуальном и динамическом проявлениях, — а также представляет типы нотации и их репрезентацию в пространстве. Его интересует в первую очередь морфология звуковых объектов, и эта функция в его теории оказывается вполне успешной. Обе концепции звукового объекта, как Смолла, концентрирующегося на деятельной природе звука, так и Смолли, предлагают две совершенно противоположные точки зрения: или полный отказ от звуковой реальности и фокусирование на процессе, или же позитивистская попытка составить каталог звуковых типов. Оба принципа страдают отдаленностью от звукового объекта как такового. В одном случае уменьшается важность объекта, так как он представлен в качестве сети культурных связей, в другом — его сущность сводится к идеализированно-

му и рационализированному объекту, и он рассматривается как набор определенных слуховых качеств. Подобный рациональный подход не дает ничего слушателю и делает его просто объектом исследования. Представление звукового объекта как сети культурных связей — другая крайность, страдающая от отсутствия структурирования. Эти концепции обнаруживают разрыв со слуховым опытом, который по своей сути является не чем иным, как объектно-ориентированным. Таким образом, ни одна из них не встречается с музыкальным объектом на его собственном уровне, предлагая иные факторы дифференциации звукового объекта, не принимаемая во внимание связь с психоакустическими характеристиками.

Спектрморфологическое представление звукового объекта создает для слушателя так называемый режим перцептивного созерцания. Композитор представляет реципиенту через спектрморфологическое измерение звука психофизическую информацию. Слушатель ощущает источник звука, его перемещение в пространстве и создает в своем воображении своего рода звуковую топологию.

В концепцию спектрморфологии в динамическом ракурсе Смолли вводит также значимое для пространственных характеристик звукового объекта и способов восприятия понятие спектрморфологических жестов. В своих работах по спектрморфологии Смолли описывает жест как звуковое представление, которое оживляется «агентом, т. е. исполнителем, посредством его же физической активности (приложения энергии к инструменту) для создания определенных спектрморфологических качеств» [8, p. 111]. Он описывает этот процесс как траекторию движения энергии. Поскольку жест связан с агентом — исполнителем, мы, как слушатели, пытаемся расшифровать исходную причину звукоявления на основе спектрморфологических качеств, приписываемых определенному звуку. Однако часто в электроакустической музыке отсутствует видимая причина звука, происходящего от конкретного источника. В условиях, когда мы слышим звук из акустической системы, определить его происхождение от конкретного источника не представляется возможным. Смолли называет этот процесс суррогатным жестом и выделяет четыре типа суррогатных жестов в музыке [8, p. 112]. И в этом описании мы вновь встречаемся с принципом редуцированного слушания, независимого от источников, как в концепции Шеффера, однако интерпретированного иначе.

Звуки жестовой суррогатности первого порядка могут включать в себя также записи различной звуковой активности, которые в рамках традиционных представлений о музыке не предполагали их возможного использования в музыкальном контексте (*musique concrète*). Однако совершенно необходимо, чтобы слушатели могли уловить источник звука, чтобы он считался суррогатным типом первого порядка.

Жестовая суррогатность второго порядка имеет дело со звуками, которые являются инструментальными по своей природе, где «узнаваемые навыки исполнения» используются для «развития опознаваемой инструментальной артикуляции» [8, p. 112]. Моделирование таких звуков также считается суррогатностью второго порядка из-за специфики слушательского восприятия.

Жестовая суррогатность третьего порядка проявляет себя неожиданным образом и служит для реципиента ложным ориентиром по отношению к источнику [8, p. 112], а спектрморфологические качества проявляют себя неожиданным об-

разом. В четвертом же виде жест может восприниматься как отдаленный от первоисточника [8, p. 112].

Казалось бы, теория спектроморфологии Смолли адресована электроакустической композиции, однако в инструментальной музыке конца XX — начала XXI в., которая связана с нетрадиционными способами звукоизвлечения, эта теория оказывается не менее важной. Особую актуальность она обнаруживает в концепции конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенмана (1935), а именно в идее звукового восприятия в перспективе, в которой для композитора первостепенную важность имеет источник звука и инструментальный жест.

Klangtypen der Neuen Musik Хельмута Лахенмана

Лахенман в концепции звуковых типов новой музыки — *Klangtypen der Neuen Musik* [8] — аналогично идеям Смолли составляет типологию звуковых объектов, основой которой стало акустически-пуантилистическое восприятие, а кульминацией — структурированный звук (*Strukturklang*), или звуковая структура (*Klangstruktur*). Значение отдельных звуков в данном случае определялось не только акустическими свойствами, но и их соотношением в контексте индивидуальных представлений композитора. Дуализм звука и формы, существовавший в прежней композиторской практике, нивелировался тем, что представления о звуке и форме обнаруживали тесные взаимосвязи. Лахенман утверждает, что идея формы проявляла себя в качестве идеи звука, а структура определяется им как «полифония расположений» (*Poliphonie von Anordnungen*) [9, S. 23]. Предложенная типология обозначала лишь один из множества аспектов. Далее эти «расположения» он уже называет «звуковыми семействами» [9, S. 23].

Принцип редуцированного слушания, предложенный Шеффером, стал актуален в то время, когда шумовой звук был «зоной экспериментов». В русле же академического шумового конформизма смещается фокус с самого звука на природу его происхождения, что делает этот принцип анахронизмом. Важным фактором оказывается не то, что представляет собой звук, а тот способ, которым он был получен, и то, что явилось его первопричиной. Для Лахенмана важна именно первопричина звука, и композитор предлагает вместо редуцированного слушания принцип обновленного восприятия — звукового восприятия в перспективе [10, с. 17]. Шеффера причинность игнорирует, подобно занавесу Пифагора, когда ученики слушали лекции философа за занавеской, чтобы не отвлекаться на внешний вид и жестикуляцию.

Спектроморфология Смолли находится в тесной связи и взаимодействии с идеей пространственных жестов, в рамках которой звуковой материал может быть представлен именно как звуковой объект с ярко очерченной пространственной траекторией. Эти идеи в условиях нового музыкального материала, т. е. звукового объекта, оказываются актуальными для музыки конца XX — начала XXI в.

Пространственные жесты и звуковые объекты Беата Фуррера

В концепции австрийского композитора Беата Фуррера (1954) важнейшим из средств художественной выразительности становится именно пространствен-

ный жест. Термин «пространственный жест», как уже было сказано, предложен Смолли, который, в свою очередь, сравнил пространственные жесты, созданные инженером-диффузором, с физическими жестами традиционных инструментальных исполнителей [11, р. 37]. 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, в опере Фуррера «Фама» идея падения главной героини (которая предпочла жизни в невозможной для нее унижительной ситуации уход 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 Фамы.

Одним из поразительных эффектов музыки Фуррера становится то, что мнимая сложность, на которую наталкивается наше слуховое восприятие, загромождаемое множеством канонических линий фактуры, в его партитуре оказывается вполне рационально организованной. Это акустическое пространство кажется неконтролируемым, но в действительности оно более чем детерминировано композитором. О сущности своего живого, варибельного, 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» [12, р. 28].

С 1990-х годов Фуррер описывает свою работу как исследование конкретного звука, открытие слоев, которое сопоставимо с тем, что делает археолог [12, р. 29]. Эти слои систематизированы, что подводит итог идее сжатого повествования в единый момент времени: оно вставляется в сложную матрицу, ее элементы накладываются, «помещаются под увеличительное стекло» или оказываются скрытыми фильтрами, проецируются в различном времени и пространстве. Такого рода работа с материалом была основой «мнимой сложности» в акустическом театре «Фама», подобный же принцип становится и основой творческого почерка композитора.

Звуковой объект Фуррера неоднороден и содержит множество элементов. Составная часть звукового объекта, который может быть одним из нескольких связанных между собой элементов, соответствующих внутреннему сочленению во времени — вертикально или линейно, может поглощаться более сильной пространственной конфигурацией звукового объекта, ощущаемой в доминирующем качестве, частью которой он является. Формы атаки и угасания звука также неравномерны: восприятие временной оболочки звуковых элементов относится к впечатлению качества звука или тембра в большей степени, чем это делает параметр громкости.

В композиции «Spring» для струнного квартета и фортепиано (1998) Фуррер наделяет тематическим значением проекцию во времени различных звуковых объектов — пространственных жестов, которые перекрывают друг друга и выступа-

ют в роли фильтров. Слушатель ощущает этот процесс скорее как особый образ движения, который задан в различных временных измерениях: в сжатом линейном качестве у фортепиано и в изолированном — фрагментированном — у струнных. Звуковой жест, направленный от фортепиано, дает первый импульс, а далее следуют акценты струнных и «микширование» с отдельными звуками у фортепиано. У фортепиано мы слышим быстрые октавные повторения. Эти повторяющиеся пространственные жесты, траектории которых направлены вверх или вниз, перекрещиваются с аналогичными жестами струнных. Эти наслоения создают ощущение постоянно смещающегося фокуса, способствующего тому, что пространственная однозначность жеста ускользает от фиксации и в конечном итоге дезориентирует слушателя. Первоначально создается впечатление континуальности, в которой отдельные элементы нерегулярны, сменяются фрагментарностью и прерывностью, когда нерегулярность оказывается на переднем плане.

Казалось бы, бесконечный континуум приводится в движение, но на пути общего динамического и пространственного подъема оказывается замедление, прерванное и смещенное возникающими разрывами. С гармонической точки зрения «Spring» представляет собой постоянное восходящее движение, однако с пространственными жестами это намеренно не согласуется. В фокусе внимания слушателя оказывается работа с различными аспектами агрегации движений. С одной стороны, это происходит как почти что незаметное смещение точек звуковой поддержки, а с другой — возникают внезапные вторжения разрывов, которые композитором размещены в определенных структурно значимых моментах развития формы. Поэтому баланс между спадом и динамикой всегда нарушается стихией внезапных разрушений.

Идеи Смолли, как показывает анализ фрагментов музыки Фуррера, могут представлять интерес для репрезентации звуковых объектов и пространственных жестов, для аналитического структурирования и классификаций. Его принцип сводит звуковые объекты в той или иной степени к идеализированному и рационализированному качеству как к продукту соединения различных звуковых характеристик, синтезированных в восприятии реципиента. Подобный подход отдаляет композитора от слухового опыта реципиента, который по своей сути является объектно-ориентированным. Для Фуррера первостепенную важность представляет направленность пространственных жестов, используемых им в качестве формы коммуникации со слушателем. Эти жесты хаотичны и вместе с тем четко структурированы. Принцип фрагментарности и разрыва также носит концептуальный характер, а чередование случайного и детерминированного, континуального и дискретного, ориентированного на восходящее или же нисходящее движение, составляет парадоксальное сочетание противоположностей, которые представляют не только формально-структурный характер, но и концептуальный, являясь формой коммуникации.

Фуррера 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 в состоянии слепой ярости. Я хочу попытаться понять великое изменение, которое должно произойти и неизбежно случится, даже если мы этого не заметим» (цит. по: [13, с. 177]).

Фокусирование на звуковом объекте, природе его происхождения, реакции импульсов подсознания слушателя, вплетение в контекст межкультурных ассоциаций и взаимодействий — все это в том или ином варианте нуждается в теоретическом дополнении, которое может предоставить обращение к современной философии. В таком качестве может выступить концепция объектно-ориентированной онтологии современного философа спекулятивного реализма Грэма Хармана, направленная на рассмотрение объекта в его двуединой сущности как реального, так и чувственного, как того, что относится к объективным факторам, подвергающимся структурному анализу, так и того, что относится к факторам восприятия: ассоциациям и знакам рецептивно-звуковой коммуникации. «Объект любого вида, отдельный от других, сколь бы смутными ни были его границы, может стать объектом рассмотрения метафизики», — утверждает Харман, подчеркивая, что это также может быть и метафизика произведений искусства [14, с. 2]. Очевидно, что наиболее подходящей объектно-ориентированная онтология представляется для анализа искусства концептуализма, в котором объект из реального превращается в чувственный или интеллектуальный. Бытовые предметы, представленные в качестве арт-объектов, начиная с писсуара Дюшана, могут быть проанализированы именно в русле объектно-ориентированной онтологии, так как их новообретенные свойства, которые питают искусствоведческую рефлексия, оказываются значительно шире самих предметов. Их интерпретация выходит далеко за рамки их физического и вещественного существования. Применительно к музыке с этих позиций уместно было бы говорить о звуковых объектах Кейджа, которые большей частью являются стихийно организованными, согласно его звуковой философии, и ускользают от анализа, который можно было бы в другом случае осуществить при помощи той же спектроморфологии Смолли или же принципов Тенни. Однако интерпретация звуковых объектов — самых сложных репрезентантов композиторского мышления, безусловно, имеет смысл за рамками формально-структурных представлений. Таким образом, далее в ракурсе объектно-ориентированной онтологии можно рассмотреть метафизические свойства звукового объекта и представить его в индивидуальном качестве.

Объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана в фокусе анализа звукового объекта

Философское исследование объектно-ориентированной онтологии Хармана представляет собой радикальный инвариант хайдеггеровской феноменологии. Благодаря новому прочтению аналитического инструментария Хайдеггера Харман утверждает, что объекты — это реальные, живые, неживые, идеальные или абстрактные сущности, которые являются первичными элементами онтологического исследования, и что объекты как существуют дискретно, так и являются частью более широкой сети всевозможных отношений [13]. Рассматривая звуковой объект в подобном качестве, признавая многогранность и многомерность музыкального объекта, становится возможным учитывать его индивидуальную сущность и непосредственно через него осмыслить различные в эстетическом отношении композиторские практики XXI в.

Объектно-ориентированная онтология Хармана в музыкальном ракурсе способствует отклонению от формалистической позиции сведения музыки исключительно к интеллектуальной деятельности. Объектно-ориентированный подход позволяет мыслить междисциплинарно и приводит современных философов спекулятивного реализма, к которым принадлежит Харман, к выводу о недоступности реальности познающему субъекту, который является ее частью и может ее воспринимать со своих ограниченных определенными рамками позиций. Наиважнейшим аспектом становится взаимодействие объектов внутри воспринимаемой реальности, о чем Харман пишет: «Взаимодействие между хлопком и огнем происходит на тех же правах, что и взаимодействие человека с ними обоими» [15, с. 17].

Уравнивая человека и вещь, или же в данном случае композитора, реципиента и объект восприятия, Харман делает акцент на взаимодействии между реальными и интенциональными объектами. Интенциональный объект у Гуссерля сочетает в себе черты объекта и его специфического единства в рамках восприятия [16, с. 286], где сознание — это интенциональность, в то время как Харман аналогично Гуссерлю вводит понятие чувственного объекта. Этот интенциональный объект, представляющий концепцию композиторского понимания звука, в музыке оказывается тождествен звуковому объекту. Пересекая две различные позиции — интенционального звукового объекта и чувственного (т. е. воспринимаемого реципиентом), признавая вместе с тем тонкие и изменчивые отношения между аффективным и аналитическим модусами, объектно-ориентированная онтология Хармана существует в пространстве между чувственным и реальным, между материальным и иллюзорным. Проекция идей объектно-ориентированной онтологии на звуковой объект позволяет выйти за рамки представлений и одновременно найти связующее звено между результатом межкультурных связей Смолла, редуцированным слушанием Шеффера, для которого звуковой объект прежде всего результат, а не процесс, а также между действенными аспектами звукового восприятия Лакенмана, демонстрирующими диаметрально противоположную тенденцию.

Наряду с этим, говоря языком Хармана, мы можем констатировать, что сериализм страдает от избыточности звукового объекта, потому что, детерминировав его свойства, он его формально ограничивает. Хотя сама серия и является объектом, этот метод композиции не может распознать те звуковые объекты, которые он порождает в иных масштабах в качестве самостоятельных объектов. Работа над макроструктурой звукового объекта в постсериальной музыке кардинально трансформирует объект, позволяя играть с его различными масштабами, и, поскольку рамка восприятия чувственного объекта является динамической в различных музыкальных контекстах, он также становится чувственным объектом.

Идеи Смолли, о которых говорилось выше, так же как и основы объектно-ориентированной онтологии, оказываются созвучными концепции звуковых типов Лакенмана. Эмпирико-акустическое восприятие звука в реальном времени коррелирует с бесконечным изобилием эмпирического опыта, в рамках которого Лакенман с целью создания общей картины создает несколько звуковых типов. Органы слуха выполняют своего рода двойное кодирование в процессе музыкального восприятия: спектральное и временное. Все рецепторы становятся также доступными и сенсорному восприятию, отправляющему определенные импульсы в мозг. Двойная казуальность в отношении конкретной инструментальной музыки Лакенмана

проявляет себя на различных уровнях: главным становится именно первопричина — действенный аспект звука [9, S. 20]. Звуковой глоссарий Лахенмана создается через разрыв нового звука со своим изначальным предназначением в качестве результата исполнительского несовершенства и неточности. В этой концепции звука постоянно меняются оптика, фокус, чувствительность к самым тихим и громким звукам. Звук связан напрямую со слуховыми ассоциациями, и это Лахенман называет действенным аспектом звука. Слуховые ассоциации, а также деятельность исполнителей представлены как совокупность инструментальных жестов, образующих звуковые объекты. Эти связанные друг с другом явления есть не что иное, как отражение принципа *musicking* Кристофера Смолла.

Итак, можно сделать вывод, что понятие «звуковой объект» многогранно и многомерно. Его представление в ракурсе объектно-ориентированной онтологии поможет выявить его индивидуальные феноменологические свойства. Это особенно актуально, когда речь идет о тех звуковых объектах, которые невозможно ни структурировать, ни представить в формальном качестве, так как они существуют за гранью воспринимаемых человеком звучаний, обладая свойствами не реального, но чувственного объекта.

Четвероякий звуковой объект

Для Хармана объект представляет собой нечто большее, чем человеческое мышление о нем, в связи с чем становится очевидным, что объекты существуют не только в нашем мышлении. В нем соприкасаются и взаимодействуют четыре фактора: реальный объект и чувственный объект, а также реальные и чувственные качества. Отношение между реальными и чувственными факторами Харман характеризует как пространство (реализуемое в пространстве), соотношения между чувственным объектом и чувственными качествами он определяет как время (реализуется во времени), отношения между чувственным объектом и реальными качествами — как эйдос и отношение между реальным объектом и реальными качествами — как сущность [13, с. 46]. Очевидно, что и пространство, и время имеют самое непосредственное отношение к звуковым объектам и представляются объективными. Эйдос — образ или сущность — аналогичен визуальному представлению звука, запечатленному образу, а сущность — это слагаемое из множества факторов звукового объекта, определяемое его контекстом и предполагаемым композитором смыслом.

Спроецировав эту четвероякую систему отношений на звуковой объект, необходимо осознать, что объекты существуют не только в композиторском воображении и в отраженном виде воспринимаются слушателем, они выходят за рамки этих отношений за счет образующихся перекрестных связей и даже взаимодействия друг с другом и культурным контекстом.

Однако существуют также объекты, которые не могут быть вне мышления и являются предметом фантазии: у Хармана это единороги и круглые квадраты. В музыке мы можем представить объекты такого рода как неслышимые звуковые вибрации, которые можно ощутить лишь как воздух.

В своем расширенном исследовании шума в природе и человеческом мире, равно как и границ смысла, звука и шума, австрийский композитор Петер Аблингер

(1959) создает музыку, которую никто не слышит [13, с. 90]. С точки зрения Хармана, она есть чувственный объект, который существует лишь в восприятии: только импульсы нашего сознания заставляют ее «завучать». На физическом уровне мы ощущаем вибрации, что является собой 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. 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 больше не замечаем того, что происходит вне нас. Аблингер стремится к тому, чтобы реципиент научился иначе воспринимать как доступный его слуховым возможностям, так и неслышимый, воображаемый звуковой мир. Беззвучная музыкальная пьеса для несуществующего дворца — это «музыка отсутствия». Композиция «Дворцовая музыка для инфразвука и ультразвука: 8 мест для обретения слухового опыта в публичном пространстве» (2009–2010) адресована нечеловеческому восприятию. Эта музыка полностью игнорирует существующие шаблоны восприятия: она создана для собак, летучих мышей, слонов, китов и новорожденных. Это восемь различных звуковых позиций, которые расположены в соответствии с восемью этапами жизни — 10, 20, 30...80 лет. Звуки состоят из канона восходящих шкал, располагающихся на слуховом пороге и над ним, т. е. образуют ультразвуковое поле, а на другой шкале спускаются в инфразвуковое поле, погружаясь в глубины звука, где тон растворяется в отдельных звуковых волнах. Высокий слуховой порог в значительной степени варьируется в зависимости от возраста. Хотя даже самые молодые не смогут слышать все, а лишь отдельные места, где исчезает восходящая шкала, там располагается их собственный личный слуховой порог, где все прекращается [17]. Эти идеи Аблингера представляют музыкальную композицию как чувственный объект. Для композитора, так же как и для философа Хармана, согласно его объектно-ориентированной онтологии, объекты совершенно равнозначны, и неважно, кто может слышать «неслышимую» музыку, собака или человек.

Реальные вещи: камни, цветы и прочее — существуют как вещи в себе, несмотря на то что они вполне реальны. Таким образом, объекты бывают реальными и чувственными, и точно так же качества этих объектов могут быть реальными или чувственно воспринимаемыми. Объект не зависит целиком и полностью от частиц, из которых он состоит, так как они могут быть удалены или взаимозаменяемы, но в любом случае он остается одним и тем же объектом [15]. Он больше суммы составляющих его частей, и не это ли применимо по отношению к звуковому объекту?

Объясняя основы концепции четвероякого объекта, Харман приводит в пример сосну и утверждает, что он и сосна — это два отдельных объекта, находящихся внутри третьего — интенции как целого. Наряду с этим присутствует также принцип асимметрии, так как «из двух объектов, живущих посреди третьего, я — реальный объект, а сосна — просто чувственно воспринимаемый». При этом «я», чувственно поглощенное вещами, которые оно воспринимает, — это не то «я», которое видят другие, но скорее реальное «я», потому что моя жизнь действительно в данный момент состоит из захваченности всеми этими феноменами, а не из того,

чтобы быть чувственным объектом под взглядами других или даже самого себя» [15, с. 6]. В сердцевине реальной интенции находятся и реальное «я», и реальная сосна. Однако существует также «ускользающее реальное дерево» вне интенции, способное «оказывать воздействие неведомых путей», и «чувственное дерево», которое никогда не появляется в форме голой сущности, но всегда с примесями разного рода шумов [15, с. 6]. И здесь Харман определяет два вида шумов: черный — структурированный, и белый — медиашум, который имеет вид бесформенного хаоса.

Так же как и Харман, Аблингер приходит к выводу, что шум и шумы вовсе не идентичны. В некоторых ситуациях они даже могут быть противоположными, так как шум в единственном числе ассоциируется главным образом с белым шумом, а отдельные шумы — это множество звуковых объектов реальной жизни [13, с. 87]. Белый шум, широко применяемый композитором, представляет собой скорее шумовой ландшафт, окружение, а отнюдь не рельеф. Аблингер утверждает, что не нашел звука, «оставившего слушателя в таком замешательстве, как бесконтурный белый шум, который звучал бы в традиционной концертной ситуации». Композитор применяет его, «чтобы избежать изобразительности», исходя из «абстрактной идеи чистой поверхности, с тем чтобы избавиться одновременно как от абсолютного, так и от случайного, сблизить изобразительные и повседневные звуки» [13, с. 90].

И хотя очевидно, что Харман говорит вовсе не о музыке, мы понимаем, что шумовой и звуковой объекты аналогичны. В стихийном и структурированном качестве следует сопоставить эти объекты со звуковыми объектами Аблингера. В таком случае вербальный и чувственный объект — белый шум Хармана — получит новое воплощение в музыке Аблингера.

Не менее интересным в данном качестве выглядит пример с сосной у Хармана. В цикле «Weiss/Weisslich», музыкальную основу которого составили элементы различного белого шума и принципиально новый подход к звуку, Аблингер применяет несколько простых методов противодействия реальности: он использует различные модификации белого шума, а в некоторых случаях шум становится своего рода метафорой. Так, одна из пьес «Weiss/Weisslich» состоит из трех серий звуковых снимков различных деревьев. Они по-разному звучат на ветру, или в спокойном, равномерно-ритмичном ветреном пространстве, или с вкраплениями драматического шума шквального завывающего ветра. Создается впечатление, что постоянные неподготовленные изменения звукового поля — это единственные реальные акустические события. Этот пример крайне нетрадиционного звукового объекта — шума листьев деревьев — можно представить в ракурсе объектно-ориентированной онтологии. Аблингер и деревья — это два отдельных объекта, находящихся внутри третьего — интенции как целого, т.е. композиции Аблингера. Но существует также «ускользающее реальное дерево», которое послужило основой записи и соответственно звукового объекта, было зафиксировано и преобразовано в чувственный объект [13, с. 177].

Композиция «In Vain» австрийского композитора Георга Фридриха Хааса (1957) также может быть представлена в ракурсе музыкальной объектно-ориентированной онтологии. Можно с уверенностью утверждать, что в его музыке природа рассматривается как угнетающая и опасная сила, признающая ограниченность возможностей познания мира человеком. Его сочинение, сопрягаемое разнообразными тембральными и текстурными континуумами, проецируется на четырехмерную

систему Хармана. Однако композиционный стержень Хааса способствует антропоцентрическому пониманию музыкального повествования и формы, и этот фактор вступает в противоречия с деантропоцентризмом Хармана. Взаимно исключающие качества оказываются противоречивыми частями чувственного объекта, который оказывается несоизмеримо больше человеческого измерения, так как из области сознания переходит в дебри бессознательного.

В своем творчестве еще в ранний период студенчества Хаас отошел от рациональных и тщательно сконструированных форм. Композитор сосредоточил свои поиски на обретении нового музыкального содержания. Он спроецировал это содержание на специфическое понимание *света и тени*, которые для него не только становятся средствами передачи широчайшего спектра эмоций и ощущений, но и играют тематическую, почти лейтмотивную роль, переходя с внешнего уровня на внутренний [13, с. 237]. *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, которые его творческое воображение, взбудораженное высочайшим эмоциональным накалом и интеллектуальным напряжением музыки Хааса, приводят в бесконечное движение.

Представив четвероякий объект Хармана и сопоставив его с рецептивной цепочкой Хааса, мы обнаружим явные совпадения. Эти ощущения будут зеркальным отображением звукового объекта, обладающего текстурой, структурой, различными индивидуальными характеристиками, с таким же ярко индивидуальным откликом реципиента, превращающего реальный звуковой объект в чувственный. Музыка Хааса — это прежде всего чувственный объект, обладающий как реальными, так и особыми качествами восприятия.

«In Vain» для 24 музыкантов трансформируется из реального объекта в чувственный в тот момент, когда музыка зазвучит в полной темноте. И исполнители, и слушатели движутся через звуковой континуум, полагаясь на свои ощущения, отвергая какие бы то ни было проблески реальности в виде визуальных стимулов. Не удивительно, что значительная часть партитуры носит полуалеаторический характер, состоящий из зафиксированных отдельных музыкальных фраз, заключенных в прямоугольники из широких темповых и динамических реплик. На странице 167 партитуры исполнители должны играть одну и ту же ноту в течение тридцати секунд, ускоряя ее и воспроизводя ускорения с постепенным *diminuendo*.

В связи со спускающейся в определенный момент в концертное пространство темнотой, ставшей одной из визитных карточек стиля Хааса, лейтмотивом его творчества, возникает ассоциация с феноменом, известным как задача Молинию. Представим себе, что человек, рожденный слепым, может на ощупь различать формы предметов, — сможет ли он, получив способность видеть (без помощи осязания), определить объекты, пользуясь зрением и соотнеся их с имеющимся у него тактильным представлением? Так неизвестный реальный объект становится чувственным. Для того, кто прослушал музыку в полной темноте, она становится чувственным объектом, далеким от реальности, если о таковой уместно говорить в данном случае.

Ассоциативная природа реального объекта оказывается намного богаче, чем объективные свойства звука, так как сумма больше частей, составляющих чув-

ственный объект. Так реальный объект Хармана скрывается за восприятием, существует автономно и обладает совокупностью качеств, которые несоизмеримо больше, чем мы можем в нем наблюдать.

Произведение искусства, согласно объектно-ориентированной онтологии, которая принципиально деантропоцентрична, должно обладать глубиной за пределами его значений, считываемых человеком, и эта глубина позволяет каждому реципиенту обнаруживать в объекте новые свойства в зависимости от фокуса восприятия.

Звуковой объект как чувственная проекция реального

Музыка Хааса часто ассоциируется с французским спектрализмом благодаря частому использованию спектральной гармонии. Однако существуют весомые аргументы в пользу расхождения между подходом Хааса к композиции и композиционным методом Жерара Гризе и Тристана Мюрая. Хотя Хаас также часто использует обертоны, он не применяет спектральный анализ на предварительном этапе композиции. Хаас объясняет это тем, что его привлекает звучание обертонового аккорда как чувственное восприятие звукового объекта технологического происхождения. «Я вырос недалеко от электростанции. Трансформаторная подстанция — жуткое место с бесчисленными кабелями, которые излучают постоянное звучание обертонового аккорда» [18, p. 105].

Использование обертонового аккорда у Хааса, а также его понимание, перекликается с тем, что выражено у Джеймса Тенни, который, говоря о применении спектральных рядов, настаивает на том, что он не использует гармонический ряд для имитации чего-либо, его интересуют особые свойства восприятия звукового объекта. «Это структурное единство, которое обладает способностью сокращать его до сингулярности» [19, p. 78]. Сингулярность — реальный объект, который спроецирован в композиторском воображении в новый чувственный объект, и он несоизмеримо больше суммы составляющих его частей.

Акторно-сетевая теория Бруно Латюра: звуковой объект как сеть взаимодействий

Музыка опирается на сущности, которые ею не являются, поэтому мы должны представлять ее как соотношение между различными явлениями, межкультурными коммуникативными связями и событиями, которые находятся в тесном взаимодействии. И это не только теория Кристофера Смолла и его же идея *musicking*. Представитель философии спекулятивного реализма, так же как и Харман, французский социолог и философ Бруно Латюр [20] в своей акторно-сетевой теории представляет концепцию гетерогенной (разнородной) сети, состоящей из элементов — акторов, в качестве которых могут выступать как персоны, объекты, так и явления, — словом, все что угодно.

Принципиальные различия теории Хармана и теории Латюра состоят в том, что первый утверждает неизменность объекта вне зависимости от изменения отдельных его качеств, в то время как у Латюра в результате воздействий объект перестает быть тем же самым. В музыке XX в. мы неоднократно сталкиваемся с подобным

превращением, когда одно и то же в зависимости от контекста перестает быть таковым. Это звуковой объект — паттерн в минимализме, который также подвержен изменениям до неузнаваемости, проходя через цепочку повторений, это и звуковой объект Хааса, перенесенный из освещенного пространства в полную темноту, который кардинально трансформируется в новых условиях.

Рассматривая в ракурсе акторно-сетевой теории многомерный и бесконечно изменчивый звуковой объект, мы можем утверждать, что он создан при помощи сетей, «хрупких, и ускользающих от внимания» [21, р.216]. Задача современного исследователя состоит в том, чтобы отследить этот набор беспорядочных ассоциаций, которые более недоступны обычному синтаксическому анализу. В свете этих наблюдений не удивительно, что язык сетей стал также всепроникающим как в самые различные современные явления, так и в музыку. Латур в работе, написанной совместно с Мишелем Каллоном, утверждает, что «эмпирическая программа акторно-сетевой теории не требует того, чтобы люди и артефакты были абсолютно равнозначны, но речь и не идет о том, чтобы они кардинально отличались» [22, р. 360]. Аналитик ставит всех акторов в равные онтологические условия во избежание возможных заблуждений, а симметрия становится отправной методологией исследования взаимодействий и асимметрий реального мира. Сетевая логика сама по себе нелинейна, ацентрична, процессуальна и событийна, небинарна и несловесна. Такого рода принцип сетевых взаимодействий мы встречаем и во временной сетке (Zeitnetz) Лакхемана, в рамках которой происходит серийная пермутация звуковых объектов, и в форме ограничителя в качестве высшей метаструктуры — «сита» — в творческой концепции Б. Фернихоу, и в идее «решета», представляющего набор определенных математических операций у Я. Ксенакиса.

Звуковое семейство Лакхемана, его сложно организованный звуковой объект — это целостный комплекс параметров — акторов, в том числе множество элементов структурирования звука, обладающих собственным временем. Композитор описывает свою идею в ироничной форме, что позволяет увидеть в этом описании аналогии с акторно-сетевой теорией, применимой к звуковому объекту: «Семья состоит из разных членов. Я не могу их математически организовать. Вообще говоря, в семье принято иметь одного-единственного отца, одну мать. Как правило, есть только один старший сын или дочь и сколько-то остальных детей. Может быть, есть прислуга; может быть, собака. Это семья. Редко встречаются семьи с тремя отцами. Но я могу это упорядочить. Допустим, мои сыновья выше меня ростом. Самый длинный — старший сын: это будет один порядок. Тогда в конце будет пес, который самого маленького роста, если просто всех по росту выстроить. Можно выстроить ряд по весу. Самая толстая у нас — прислуга, за ней могут идти мать, отец и так далее: опять другой порядок получится. А если по интеллекту всех построить, то, может быть, собака будет впереди. То есть настолько много оснований, по которым можно это все распределить» [23, с. 346].

Подлинная звуковая реальность музыкального произведения должна занимать более важное место в музыкальном анализе, а осознать ее мы можем, лишь рассматривая звуковой объект не только с позиции чувственного объекта — феномена, но и в качестве узлового пункта сети взаимодействий воспринимаемых субъектов.

Идею акторного взаимодействия интерпретирует и Аблингер: в его пьесе «Weiss / Weisslich 12» (1994/95) использованы 40-секундные записи фонового шума,

который он сделал в 18 различных деревенских церквях Бранденбурга. Он пытался создать композицию, в которой бы резонировали гулкие звуки пустых помещений. Его акустически «заброшенные» звуковые объекты представляются как равноценные ярким громким звуковым явлениям. Пьеса состоит из трех частей, каждая из которых включает записи звукового материала из шести церквей, соединенные методом простого монтажа, благодаря чему можно различить едва уловимые тонкие различия в цветах основного шума. Они носят случайный характер: это акустические изображения, похожие на фотографии, созданные только для того, чтобы «взглянуть» и положить обратно в альбом. Чрезвычайно монотонное звуковое событие мешает слушателю сохранять внимание в течение более длительного периода времени, поэтому Аблингер ограничил продолжительность отдельной последовательности всего лишь сорока секундами [21]. Это время он считал вполне достаточным для восприятия монотонности. Шуршание деревьев и пустые церковные помещения создают яркое впечатление заброшенности и пустоты. Традиционно мы рассматриваем этот шум как фоновое явление и, таким образом, пропускаем «реальные» события.

Подводя итоги исследованию понятия «звуковой объект», которое для музыки конца XX — начала XXI в. становится основополагающим и в качестве основной единицы звуковой информации, и в более широком плане — объектно-ориентированной формы, можно утверждать, что многозначность и неопределенность его изучения обусловлены авторскими установками композиторов и индивидуализированным слушательским восприятием.

Анализ этого объекта с различных позиций, как с композиторской, так и с теоретической, требовал привлечения иной методологии из области современной философии, которая помогает интерпретировать и познавать объекты современного мира. Таковыми стали идеи представителей спекулятивного реализма Грэма Хармана и Бруно Латура. Они в данном случае помогли установить соответствия и выявить различия между представлениями о звуковом объекте композиторов и музыковедов.

Литература

1. Schaeffer, Pierre. *A la recherche d'une musique concrete*. Paris: Seuil, 1952.
2. Schaeffer, Pierre. *Traité des obejts musicaux*. Paris: Seuil, 1977.
3. Schaeffer, Pierre. *La recherche musicale*. Paris: INA-GRM, 1983.
4. Chion, Michel. *Guide des objets sonores Pierre Schaeffer et la reshershe musical Buchet-Chastel*. Paris: Institut national de la communication audiovisuelle, 1983.
5. Тенни, Джеймс. *История консонанса и диссонанса*. Пер. Алексей Зайцев. СПб.: Jaromir Hladik Press, 2021.
6. Tenney, James. *Meta + Hodos. META Meta + Hodos*. Oakland, Ca: Frog Peak Music, 1977.
7. Small, Christopher. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover; London: Wesleyan University Press, 1998.
8. Smalley, Dennis. "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organised Sound*, no. 2/2 (1997): 107–26.
9. Lachenmann, Helmut. "Klangtypen der neuen Musik". *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1 (1970): 21–30.
10. Лаврова, Светлана. *После Теодора Адорно: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии начала информационной эпохи*. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020.
11. Smalley, Dennis. "Space-Form and the Acousmatic Image". *Organised Sound*, no. 12/1 (2007): 35–58.

12. Furrer, Beat. *FAMA (2004/05) Hörtheater für großes Ensemble, acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude*. CD-Booklet. Vienna: Kairos, 2006.
13. Лаврова, Светлана. *После Вальтера Беньямина: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID-19*. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020.
14. Харман, Грэм. *О замещающей причинности*. Пер. Александр Марков. Дата обращения февраль 4, 2022. <https://www.academia.edu/34989451>.
15. Харман, Грэм. *Четвероякий объект. Метафизика вещей после Хайдеггера*. Пер. Артем Морозов и Олег Мышкин. Пермь: Гиле Пресс, 2015.
16. Гуссерль, Эдмунд. *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии*. Пер. Александр Михайлов. М.: Академический проект, 2009.
17. Ablinger, Peter. *Texts (Peter Ablinger composer's website)*. Дата обращения август 20, 2021. https://ablinger.mur.at/txt_palastmusik.html.
18. Varga, Bálint András. *Three Questions for Sixty-Five Composers*. Rochester, NY, USA; Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell & Brewer Ltd, 2011.
19. Tenney, James, and Donnacha, Dennehy. Interview with James Tenney. *Contemporary Music Review*, no. 1/27 (2008): 78–9.
20. Латур, Бруно. *Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию*. Пер. Ирина Лонская и Станислав Гавриленко. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014.
21. Latour, Bruno. *The Pasteurization of France*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
22. Callon, Michel, and Bruno Latour. "Don't Throw the Baby Out with the Bath School! A Reply to Collins and Yearley". In *Science as Practice and Culture*, ed. by Andrew Pickering, 343–68. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
23. Амрахова, Анна. "Ментальное формообразование. До музыкального, вместо музыкального, музыкального?". В кн. *Наука без границ*, 329–48. М.: Композитор, 2015.

Статья поступила в редакцию 24 января 2022 г.;
рекомендована к печати 14 ноября 2022 г.

Контактная информация:

Лаврова Светлана Витальевна — д-р искусствоведения; slavrova@inbox.ru

To the Concept of “Sound Object” in Musical Theory and Composition Practice of the End of the 20th — the Beginning of the 21st Century

S. V. Lavrova

Vaganova Ballet Academy,
2, ul. Zodchego Rossi, St Petersburg, 191023, Russian Federation

For citation: Lavrova, Svetlana. “To the Concept of ‘Sound Object’ in Musical Theory and Composition Practice of the End of the 20th — the Beginning of the 21st Century”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 1 (2023): 20–39. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.102> (In Russian)

The article is devoted to the concept of “sound object”, fundamental category for music of the late 20th — early 21st century. It is considered from the standpoint of Pierre Schaeffer’s theory of concrete music, Helmut Lachenmann’s concrete instrumental music, Dennis Smalley’s spectromorphology, James Tenney’s gestalt theory, and is also interpreted within the philosophical framework of *Graham Harman’s* object-oriented ontology and Bruno Latour’s actor-network theory. The works of Beat Furrer, Peter Ablinger and Georg Friedrich Haas are also analyzed. The conclusion from the research is that in order to interpret the concept and phenomenon of a sound object in modern compositional practice, which is extremely diverse, musicological methods are not enough, and therefore, an appeal to modern philosophy can

contribute to a more accurate interpretation and help analyze the objects of modern sound world in all their diversity.

Keywords: sound object, Helmut Lachenmann, James Tenney, Dennis Smalley, Georg Friedrich Haas, Peter Ablinger.

References

1. Schaeffer, Pierre. *A la recherche d'une musique concrete*. Paris: Seuil, 1952.
2. Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1977.
3. Schaeffer, Pierre. *La recherche musicale*. Paris: INA-GRM, 1983.
4. Chion, Michel. *Guide des objets sonores Pierre Schaeffer et la recherche musical Buchet-Chastel*. Paris: Institut national de la communication audiovisuelle, 1983.
5. Tenney, James. *The History of Consonance and Dissonance*. Rus. ed. Transl. by Alexei Zaitsev. St Petersburg, Jaromir Hladik Press, 2021. (In Russian)
6. Tenney, James. *Meta + Hodos. META Meta + Hodos*. Oakland, Ca: Frog Peak Music, 1977.
7. Small, Christopher. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover; London: Wesleyan University Press, 1998.
8. Smalley, Dennis. "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organised Sound*, no. 2/2 (1997): 107–26.
9. Lachenmann, Helmut. "Klangtypen der neuen Musik". *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1 (1970): 21–30.
10. Lavrova, Svetlana. *After Theodor Adorno: The New Music of Germany, Austria and Switzerland at the Beginning of the Information Age*. St Petersburg: Vaganova Ballet Academy Publ., 2020. (In Russian)
11. Smalley, Dennis. "Space-Form and the Acousmatic Image". *Organised Sound*, no. 12/1 (2007): 35–58.
12. Furrer, Beat. *FAMA (2004/05) Hörtheater für großes Ensemble, acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude*. CD-Booklet. Vienna: Kairos, 2006.
13. Lavrova, Svetlana. *After Walter Benjamin: New Music of Germany, Austria and Switzerland from the Era of Digital Post-Capitalism to COVID 19*. St Petersburg: Vaganova Ballet Academy Publ., 2020. (In Russian)
14. Harman, Graham. *On Substitutive Causality*. Rus. ed. Transl. by Alexander Markov. Accessed February 4, 2021. <https://www.academia.edu/34989451>. (In Russian)
15. Harman, Graham. *Quadruple object. Metaphysics of things after Heidegger*. Rus. ed. Transl. by Artem Morozov and Oleg Myshkin. Perm: Gile Press, 2015. (In Russian)
16. Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen phänomenologie und phänomenologischen philosophie*. Rus. ed. Transl. by Alexander Mikhailov. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2009. (In Russian)
17. Ablinger, Peter. *Texts (Peter Ablinger composer's website)*. Accessed August 20, 2021. https://ablinger.mur.at/txt_palastmusik.html.
18. Varga, Bálint András. *Three Questions for Sixty-Five Composers*. Rochester, NY, USA; Woodbridge, Suffolk, UK: Boydell & Brewer Ltd, 2011.
19. Tenney, James, and Donnacha, Dennehy. Interview with James Tenney. *Contemporary Music Review*, no. 1/27 (2008): 78–9.
20. Latour, Bruno. *Reassembly of the social: an introduction to actor-network theory*. Rus. ed. Transl. by Irina Polonskaya, and Stanislav Gavrilenko. Moscow: HSE Publishing House, 2014. (In Russian)
21. Latour, Bruno. *The Pasteurization of France*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
22. Callon, Michel, and Bruno Latour. "Don't Throw the Baby Out with the Bath School! A Reply to Collins and Yearley". In *Science as Practice and Culture*, ed. by Andrew Pickering, 343–68. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
23. Amrahova, Anna. "Mental shaping. Before the musical, instead of the musical, the musical?" In *Science without borders*. Moscow: Kompozitor Publ., 2015. (In Russian)

Received: January 24, 2022
Accepted: November 14, 2022

Author's information:

Svetlana V. Lavrova — Dr. Habil. in Arts; slavrova@inbox.ru