СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Научная статья
УДК 78.036
DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.03

Метафизика звуковых объектов Петера Аблингера

Светлана Витальевна Лаврова

Академия русского балета имени А. Я. Вагановой,
ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург 191023, Российская Федерация
slavrova@inbox.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0887-8075

Аннотация. Статья посвящена анализу фонореализма австрийского композитора Петера Аблингера на материале его сочинений: «Белое/Белёсое 31e» (*Weiss/Weisslich 31e*) и цикла пьес для инструментальных ансамблей и различных звуковых инсталляций «Квадратуры» (*Quadraturen*). Репрезентации шумов, зафиксированных в качестве «акустических фотографий», размывают у Аблингера границы между реальным и иллюзорным, предметным и абстрактным, располагая к размышлениям, как мы воспринимаем то, что видим и слышим. В концепции фонореализма и в технической специфике воплощения Аблингером акустических фотографий прослеживается развитие художественных методов конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенмана и французского спектрализма; также проводятся параллели с объект-ориентированной онтологией Грэма Хармана и понятием гиперобъекта в философии Тимоти Мортона.

Ключевые слова: фонореализм, Петер Аблингер, «Квадратуры», «Белое/Белёсое 31e», Грэм Харман, Тимоти Мортон, новая музыка

Для цитирования: Лаврова С. В. Метафизика звуковых объектов Петера Аблингера // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 4 (декабрь 2022). С. 736–751. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.03.

MODERN COMPOSITION

Research article

Metaphysics of Sound Objects by Peter Ablinger

Svetlana V. Lavrova

Vaganova Ballet Academy,
2, Zodchego Rossi Street, St. Petersburg 19102326, Russia
slavrova@inbox.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0887-8075

Abstract. The article is devoted to the analysis of the phonorealism of the Austrian composer Peter Ablinger as exemplified in his compositions: the *Weiss/Weisslich 31e* and the cycle of pieces for instrumental ensembles and various sound installations *Quadraturen*. In Ablinger's works, the representations of noises recorded as "acoustic photographs" blur the boundaries between the real and the illusory, the objective and the abstract; this kind of music is conducive to reflection on how we perceive what we see and hear. In the concept of phonorealism and in the technical specificity of Ablinger's transcription of acoustic photographs, the development of artistic approaches of concrete instrumental music by Helmut Lachenmann and of French

spectral music can be traced. Parallels are also drawn with the object-oriented ontology by Graham Harman and the concept of a hyperobject in the philosophy of Timothy Morton.

Keywords: phonorealism, Peter Ablinger, "Quadraturen", "Weiss/Weisslich 31e", Graham Harman, Timothy Morton, new music

For citation: Lavrova, Svetlana V. 2022. "Metaphysics of Sound Objects by Peter Ablinger." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / Journal of Moscow Conservatory 13, no. 4 (December): 736–51. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.51.4.03.

Понятие «звуковой объект» в музыке XXI века крайне сложное и неоднородное. Вытеснив «музыкальный звук» в качестве основного используемого композитором материала, «звуковой объект» указывает на комплексное представление различных акустических форм: атак, импульсов, призвуков и их временны́х репрезентаций. Эти компоненты в полифоническом взаимодействии провоцируют возникновение разнообразных смысловых контекстов и ассоциативных связей с явлениями действительности.

Искусство искаженной реальности в творчестве австрийского композитора Петера Аблингера (род. 1959) базируется на использовании шума вне какой-либо символики: шум для него не является синонимом ни хаоса, ни энтропии [18, *1*]. Как музыкальный материал шум представляет собой срез окружающей реальности, который рассматривается через новую музыкальную оптику. Свои яркие внемузыкальные идеи Аблингер пронес через познание природы звука, времени и пространства. В его творчестве шумы взаимодействуют с пространственными структурами, представленными в различных спектральных моделях/транскрипциях. Композитор уверен, что музыка, функционирующая благодаря исключению реальности из своего смыслового поля, конкурирует с восприятием [8, *2*].

Монотонность и избыточность, плотность и разреженность, распад и интеграция — все эти компоненты творчески трансформируются в новые формы. В этой метафизике звуковых объектов со всей определенностью невозможно сделать выводы о том, чем же в действительности является тот или иной объект. Концепция репрезентации у Аблингера размывает границы между реальным и иллюзорным, между предметным и абстрактным.

Сущностные качества определяет дискретное множество чувственных характеристик, подчеркивающее многообразные свойства объектов. Звук, обладающий тактильностью и текстурностью, ассоциируемый с теми или иными явлениями реального мира, в новых условиях получает индивидуальную траекторию восприятия, проходящую через оптику того или иного реципиента/слушателя. Звуковой репрезентант становится фантазийным непостижимым образом, в котором мы можем не узнать первоначальный объект. Миметические свойства звуковых структур в таком случае вытесняются аудиомимикрией: при помощи специальных технологий ресинтеза Аблингер преобразует полевые записи в музыку для инструментального ансамбля или оркестра и сопоставляет ее затем с первоначальным вариантом, звучащим во многих случаях через колонку. Идеи Аблингера находятся в согласии с утверждением Эндрю Чанга: «Значение-как-картирование (meaning-as-mapping) <...> представляет собой структуру,

в которой базовыми единицами смысла являются референциальные, символические или семантические отношения» [12, *1.1.5*].

В современном понимании искусство есть утопическая реальность — знаки иных миров, которые разворачиваются в сознании художника и в воображении реципиента; это встречное движение, которое находит общую точку в восприятии произведения. Внешняя антимиметическая направленность абстрактного искусства XX века — в действительности лишь смещение фокуса, который размывает эффект присутствия реальности в объектах[1].

Для Аблингера основополагающим является изменение восприятия. Происходящая в его рамках эстетическая дестабилизация, следуя через ассоциации и мыслительные процессы, возвращает реципиента к первоначальному слуховому образу, очищенному от стереотипов. Таковым для композитора может быть белый шум — утопический звуковой материал, использование которого подобно невидимому «белому на белом». Усиливая чувствительность к тончайшим звуковым сущностям, тишайшим и непостижимым звуковым объектам, Аблингер испытывает свойства «телесного слуха», отзывающегося даже на едва заметные вибрации.

Пережив в определенный период своего творчества увлечение экспериментальной фотографией, Аблингер стремился разработать концепцию музыки, смежную фотореализму в изобразительном искусстве. Противопоставление в фотореализме камеры традиционным средствам художника — кисти и холсту, было спроецировано композитором в музыкальную плоскость.

Фотореализм, возникший в американской живописи в конце 1960-х, и, в частности, творчество Чарльза Клоуза, создававшего крупномасштабные полотна при помощи фотографии, перенося ее на холст, натолкнули Аблингера на идею *цифрового фонореализма*. Работая с полевыми записями, он нашел возможность перекодирования фонограммы в партитуру, предложив механизм, аналогичный инструментальному синтезу в спектральной музыке, — технологию, основанную на ресинтезе саундскейпов, осуществляемом акустическими инструментами. Композитор пришел к выводу, что «подлинный фонореализм был бы возможен лишь в том случае, если бы инструменты не имели обертонов, а скорость их игры превышала предел непрерывного, 16 ударов в секунду, и если бы на этой скорости можно было воспроизводить серию изменяющихся параметров» (цит. по: [11, *158*]; см. также [9]); достигнуть этого возможно лишь на компьютеризированном фортепиано.

Музыка становится анализатором реальности, которую Аблингер интерпретирует и воссоздает в виде трехмерной модели. Чувственное восприятие не может соответствовать реальному объекту — преобразование оказывается неизбежным. Далее происходит процесс сравнения трансформированного объекта с изначальным. Доступ к реальности открывается через ее интерпретацию, подобно тому, как это происходит в объект-ориентированной

[1] Теодор Адорно утверждал, что послевоенный авангард в новых условиях отреагировал на смену эстетической парадигмы «конкретными изменениями своих позиций и формальных приемов», порывая с прежними стереотипами [1, *28*].

онтологии современного философа, представителя спекулятивного реализма Грэма Хармана [6][2].

В ситуации, когда современный индивидуум осциллирует между осознанием себя внешним субъектом — с телесностью и виртуализированной идентичностью — и чувственным субъектом, Грэм Харман выдвигает метафорический подход к реальности, в котором метафора лишь наполовину чувственна, в то время как ее вторая половина реальна. Объект и его свойства распадаются в метафоре. Раскол между объектами и их качествами Харман представляет как основание объектно-ориентированной философии, для которой невозможно свести объект к его свойствам или к его видимости. Подрыв и надрыв — это то, что с точки зрения Хартмана характеризовало искажение объекта философами предыдущих эпох. Объект не может существовать без качеств, а качества — лишь корреляты каких-либо объектов. Реальный объект — Я — сталкивается с чувственными объектами, без которых мой чувственный опыт был бы невозможен.

Объекты в новой музыке — основа чувственного восприятия. Аблингер использует их в качестве нетрадиционных источников звука. «Белое/Белёсое 31е» (*Weiss/Weisslich 31e*», 2002) — концертная версия 31-й пьесы, входящей в большой цикл «Белое/Белёсое», — создана для весьма специфического немузыкального инструментария: восьми горизонтально расположенных стеклянных труб (настроенных неэквидистантно) и падающих на них капель воды; звуки падения усиливаются с помощью восьми конденсаторных микрофонов. В звуковой набор входят также предметы, которые можно приобрести в обычном магазине: по восемь кухонных впитывающих салфеток и прищепок для белья, подвесной светильник, деревянная доска (погруженная под углом в чашу с водой так, чтобы она выступала над краем чаши и отжим капель из салфеток происходил беззвучно). Трубы следует установить на таком расстоянии от пола, чтобы вода стекала с них бесшумно. Бельевую веревку или другое приспособление для подвешивания кухонных салфеток (например, стойку для ударных инструментов) необходимо закрепить как можно выше (например, на высоте полутора метров), так как высота падения капель в решающей мере определяет громкость звуков. Веревка должна быть натянута таким образом, чтобы капли ударяли как можно ближе к краям труб (это влияет на качество резонанса). Вместо салфеток для исполнения пьесы можно использовать и другие текстильные изделия, например, мужские хлопковые носки — не слишком толстые и не слишком длинные (не более 35 см). Партитура состоит из 62 тактов неравной длины, в которых размечены манипуляции с кухонными салфетками. В среднем такт длится 20 секунд. Салфетки погружаются в чашу своей верхней частью, поэтому вода начинает капать приблизительно через 20 секунд после подвешивания: сначала процесс немного ускоряется (примерно около 100–140 капель в минуту), затем следует продолжительное замедление — вплоть до того момента, когда в партитуре появляется указание снять салфетку. Количество воды в салфетке можно регулировать мягким беззвучным нажатием на ее влажную часть, расположенную

[2] Общие точки в музыкальной поэтике Аблингера и философских концепциях Грэма Хармана впервые отмечаются в упомянутой статье Эндрю Чанга, в которой автор сопоставляет «инструмент-анализ» — ключевое открытие Хармана в теории обоснования автономного существования объектов — с подходом к музыкальному инструментарию Аблингера [12].

на доске. Прищепки следует развесить перед началом исполнения, наметив тем самым точки подвешивания и падения капель [10].

Все эти крайне подробные инструкции изложены как сценарий взаимодействия объектов. Многие материальные объекты, с точки зрения Хармана, состоят из своего рода элементарных частиц. В пьесе Аблингера инструментарий представляет собой объекты низшего порядка, в то время как музыкальная композиция существует в макромире как художественное произведение, — у Хармана такие объекты, как машины или международные банки, располагаются на том же уровне, что и растения, животные или атомы [13]. В объектно-ориентированной онтологии все объекты равны, иерархических различий не существует, а отсутствие субъекта и субъект-объектных отношений решает проблему объективности: отсутствующий субъект уступает место объект-объектным отношениям. Вопрос об авторстве у Аблингера во многих случаях также оттесняется объект-объектными связями. Так, капли, веревки, салфетки вступают в свои собственные отношения, которые Харман определяет как «интенциональность» — особую взаимную направленность объектов друг на друга. В этой ситуации композитор становится отправной точкой интенциональности, направляя объекты к взаимодействию [7, *78*].

Познание мира фокусируется тем самым на игре означающего и означаемого. В результате возникает дистанция между подлинной действительностью и ее чувственным образом, который подчеркивает онтологическую несоизмеримость этой двойственности. В своей концепции фонореализма Аблингер создает технологию фотографического отображения звука, служащего основой последующей трансформации:

1) первым шагом для него становится фиксация объекта — акустическая фотография (запись любого речевого фрагмента, или же саундскейп — аудиофиксация уличного шума или музыки);
2) время и частота выбранного «фонографа» разбиваются и фиксируются в виде сетки, состоящей из маленьких «квадратиков», каждый из которых может быть размером, например, в одну секунду (времени) на одну секунду (музыкальный интервал)[3];
3) результирующая сетка представляет собой ориентир для создания партитуры, которую можно воспроизвести с помощью различных медиа: на традиционных инструментах, на управляемом компьютером фортепиано или с помощью белого шума [9].

В соответствии с этой технологией создан цикл Аблингера «Квадратуры» (*Quadraturen*, 1997–2004): в основе пяти инсталляций, электроакустических и концертных произведений, существующих под общим названием, лежит частотный анализ. Это серия последовательных этапов статистического анализа. Начиная с *Quadraturen II* композитор применял специальную программу для связи линейных частотных интервалов в единую логарифмическую шкалу, состоящую из полутонов или любых микротоновых соотношений эквидистантного порядка.

[3] То есть в каждый «квадратик» попадают частичные тоны, появляющиеся в течение одной секунды звучания и с частотами в объеме интервала секунды.

На втором этапе происходило преобразование полученных шкал в MIDI-файл. Затем эти данные расшифровывались и становились основой традиционной партитуры для различных инструментов или оркестра (в *Quadraturen IV*, *V*) или же для управляемого компьютером фортепиано (в *Quadraturen III*). Тот же алгоритм был запрограммирован для воспроизведения полученных данных через фильтры белого шума (*Quadraturen II*).

Во всех случаях это преобразование происходит в режиме реального времени. Временна́я задержка — это выбранная временна́я сетка. Разработанный для этих целей в Грацском университете программный продукт способен автоматически создавать инструментальные партитуры на основе процессов спектрального анализа и последующего ресинтеза. Эта система обеспечивает пользователя быстрой обратной связью и мгновенным прототипированием при сочинении музыки с использованием алгоритмов и спектрального анализа.

В «Квадратурах» инструментальные пьесы являются результатом спектрального анализа разнообразных источников, включая полевые записи. Возникают специфические инструментальные фактуры — аналоги исходного записанного материала с учетом его индивидуальных морфологических характеристик. Принцип спектральной оркестровки представлен исходными звуками с их частотой (высотной характеристикой), амплитудой (динамикой) и качествами каждого значимого обертона при спектральном анализе записанного звукового файла. Этот процесс создает коллекцию фрагментов, которые имеют общие структурные свойства с оригиналом (фиксированным материалом — полевой записью или саундскейпом). Частотные координаты переносятся в партитуру и воссоздаются инструментами на основе сложного набора временны́х параметров и статистических критериев. Сопоставление исходного и смоделированного — важнейший этап музыкальной композиции [15].

Подобные технологии Аблингер применял в работе с речевым материалом, создавая «вокальный цикл» «Голоса и фортепиано». Этот масштабный цикл, основой которого стали архивные речевые записи, подразумевал воспроизведение фонограммы одновременно с ее фортепианной транскрипцией. Следующим шагом стало создание «говорящего фортепиано» — управляемого компьютером инструмента, осуществляющего инструментальный ресинтез речи в режиме реального времени [3, *158*].

Для получения нужных результатов Аблингером было проведено несколько экспериментов с разными методами частотного анализа начиная с БПФ (быстрое преобразование Фурье), с использованием постоянного Q-преобразования, трансформирующего ряд данных в частотную область. В целом алгоритм не оказывал значительного влияния на конечный результат восприятия голоса через тембр фортепиано; в особенности это представлялось несущественным в отношении реального инструмента, а не синтезатора. В процессе создания таких пьес, как *Deus cantando* или «Письмо Шёнберга», Аблингера выбирал записи и производил их предварительную обработку с помощью звуковых редакторов, чтобы получить необходимый музыкальный результат из речевого материала. Далее его можно было использовать в процессе картирования (создания партитуры). Сегментация этих аудиоданных позволила работать с разными параметрами в отношении частотных диапазонов, таких, как октавы [17]. Эндрю Чанг утверждает,

что буквальное отсутствие в *Deus cantando* и в «Письме Шёнберга» говорящего субъекта «освобождает место источнику иного рода — призрачной виртуальной сущности, приписываемой каузальному агенту, чтобы ассимилировать звук голоса маловероятному, казалось бы, месту его производства — фортепиано» [12, *6.3.4*].

Основная технология в этих сочинениях — не цифровое фортепиано или дисклавир, а особый роботизированный механизм, который трансформирует вполне традиционный акустический инструмент. Он состоит из 88 механических «пальцев» с электронным управлением, синхронизированных со сверхчеловеческой скоростью и точностью для воспроизведения спектрального содержания голоса. Очевидно, что присутствующие на видео подобных композиций визуальные подсказки слов на экране являются важным сигналом: если их исключить, понимание слов значительно затрудняется [17]. И, тем не менее, слух способен и самостоятельно группировать дискретные звуки фортепиано в непрерывность речи человеческого голоса.

Извлечение ключевых характеристик, позволяющих играть нотный материал на фортепиано для реконструкции звучания голоса, а также создание условий для его наилучшего распознавания требуют от композитора выбора опорных тонов; процесс запрограммирован не полностью. Эти аспекты можно контролировать в соответствии с заданными изначально программными параметрами. Одним из таковых является число параллельно исполняемых нот в разных диапазонах.

Композиция *Quadraturen IV* («Автопортрет на фоне Берлина», 1995–1998) создана для ансамбля из 17 инструментов: «...исходный материал состоит из шести микрофонных записей звуков городских шумов. Они образуют в отдельных случаях как фон, так и основной музыкальный материал для инструментов, которые параллельно с записями, в режиме реального времени, воспроизводят результаты анализа — временно́го и спектрального сканирования саундскейпов. Взаимодействие определяет процесс интеграции инструментальных звуков с экологическими записями» [8]. Затем композитор исследует перекрестные связи звуковых объектов, трансформирующихся в нотную запись и ее последующую инструментовку. Финальным этапом становится исполнение результата этих действий одновременно с оригиналом — исходной фонограммой. Экспериментальная идея спектрального анализа с последующим процессом ресинтеза шести саундскейпов с городскими шумами использует этот живой материал в ракурсе частотно-временного и спектрально-сетчатого анализа.

Основной метафорой становится «расшифровка» — декодирование живого, его изменения или даже возможность искусственного воспроизводства; в интеллектуальном плане отправной точкой является теория аутопоэзиса (самосоздания и саморазвития) биолога Умберто Матурана. С позиций этого учения для того, чтобы понять отличия реального от нереального, которые в рамках своей художественной системы противопоставляет Аблингер, необходимо выйти за пределы замкнутой нервной системы индивидуального организма, переключившись с индивидуального уровня на социальный [16]. Еще одним важным источником построения многомерного звукового пространства Аблингера становится теория систем Грегори Бейтсона, которую, наряду с концепцией

аутопоэзиса Матураны и идеями искусствоведа Джонатана Крэри упоминает в своей статье, посвященной анализу *Quadraturen IV*, ее автор — композитор Кристофер Луна-Мега [15].

Теория систем Грегори Бейтсона постулирует идею закольцованности, петлевых структур — нелинейной циклической причинности, которые устанавливаются между индивидуальным разумом и коммуникативной средой, основной принцип действия которой — принцип «двойной связи» (double bind), где текст и контекст могут оказаться носителями противоположных смыслов: «Индивидуальный разум имманентен, но не только телу, а также контурам и сообщениям вне тела. Также есть большой Разум, в котором индивидуальный разум — только субсистема» [2, *56*]. Очевидно, что когнитивные системы по-разному отображают явления физического мира, хотя сама структура когнитивной системы может быть одинаковой. Таким образом различие заключается в восприятии, а не в воспринимаемом объекте, и механизмы восприятия могут быть аналогичными, в то время как результат их действия — принципиально различаться. Данная идея лежит в основе *Quadraturen IV*. Технологии инструментального ресинтеза воссоздают саундскейп Берлина, при этом результат композиторской деятельности звучит одновременно с записанным оригиналом.

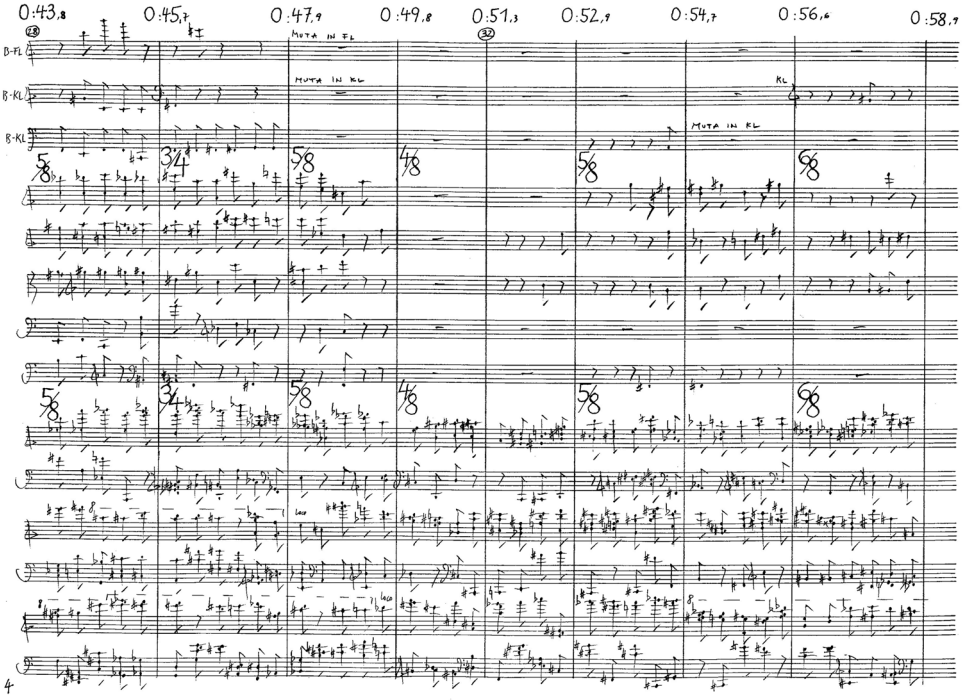
Записанный звуковой ландшафт в некотором смысле также является результатом композиторской работы. Но композитор в данном случае выступает в роли саунд-фотографа. Он находит яркий звуковой объект, характеризующий ту или иную местность, и запечатлевает его в аудиофайле — фиксирует и создает акустическую фотографию. Последующий анализ и его инструментальная реконструкция — также предмет творчества, а не просто расшифровка. Принцип работы напоминает спектральную технику, так как параметры не могут быть абсолютно точно переведены в пространство инструментального ансамбля, а требуют интуитивной работы и композиторской фантазии.

В двумерном представлении оригинала и продукта творчества (инструментального ресинтеза), основополагающим является не столько принцип сравнения, сколько создание 3D-эффекта — построения геометрической проекции трехмерной модели. Этот процесс аналогичен записи видео на две камеры, ориентированные на информацию для правого и левого глаза; он создает своего рода бинокулярное смешение и иллюзию объемного звука. Всякий раз, когда возникают ритмические или темповые колебания, происходит изменение во временной сетке и, следовательно, в звуковом «разрешении». Чем больше оказывается значение, тем ниже становится «разрешение», и наоборот. В отличие от того, как Аблингер трактует частотную область, или сетку, в «Квадратурах», полутона остаются постоянными, в то время как частотное разрешение на протяжении всего произведения — флуктуации во временной области — являются чрезвычайно динамичным ресурсом развития. Они подразумевают постоянную смену фокуса в отображении звуковой реальности с разной степенью близости/удаленности от нее. Акустический объект преобразуется таким образом, как будто слушатель постоянно меняет расстояние до звукового объекта, отклоняясь, удаляясь или, напротив, приближаясь к нему.

Партитура представляет собой гетерофонию, в которой все составляющие линии подчинены последовательности остинатного ритма, ощущаемой

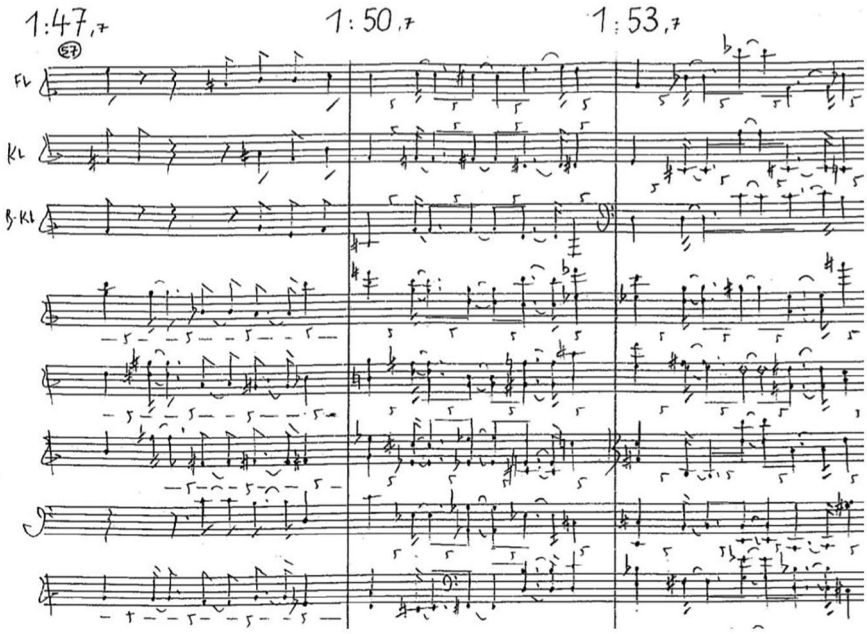
как метрические характеристики. Постоянные, повторяющиеся при каждом импульсе атаки нарушают континуум записей таким же образом, как это происходит в процессе цифрового спектрального анализа, который фрагментирует звуковой сигнал, накладывая его на определенное количество дискретных единиц. В этом смысле каждое вступление материала может быть представлено как наложение особых спектральных экранов, которые следуют друг за другом и образуют «зеркально-звуковой лабиринт» (см. пример 1).

1 П. Аблингер. *Quadraturen IV*, такты 1–9 партитуры



Первые три строчки партитуры в следующем примере (см. пример 2) — флейта, первый и второй кларнеты — находятся на временной сетке в размере 4/4. Остальные строчки партитуры представляют новую временную сетку, наложенную на предыдущую, в которой происходит проигрывание материала в немного большей продолжительности (примерно на одну шестнадцатую с точкой дольше) по сравнению с предыдущими. Если быть точным, струнные теперь играют ритмические значения четвертных нот внутри квинтолей.

2 П. Аблингер. *Quadraturen IV*, такты 11–13



Эта новая наложенная временная сетка, играемая струнными, эквивалентна темпу ♩=100, который становится общим темпом в следующем разделе первой части. Подобные процессы дают импульсы развития для всей композиции. Новые временные сетки генерируют развитие ритмических импульсов, которые накладываются на текущий материал, создавая политемповые эффекты или вытесняя предыдущие сетки. Следующий набросок Питера Аблингера иллюстрирует, как этот принцип работает с первой по пятую части. Речь идет о тех самых спектральных экранах, о которых говорилось выше.

Амплитудная сегментация и оркестровка в *Quadraturen IV*, как неоднократно подчеркивалось выше, были получены в результате спектрального анализа. Принцип создания адекватного инструментального варианта полевой записи состоит в том, чтобы выделить амплитудный сегмент или группу сегментов и применить их к определенным инструментам ансамбля. Благодаря авторскому спектральному анализу начального фрагмента *Quadraturen IV* можно наглядно представить процесс создания партитуры.

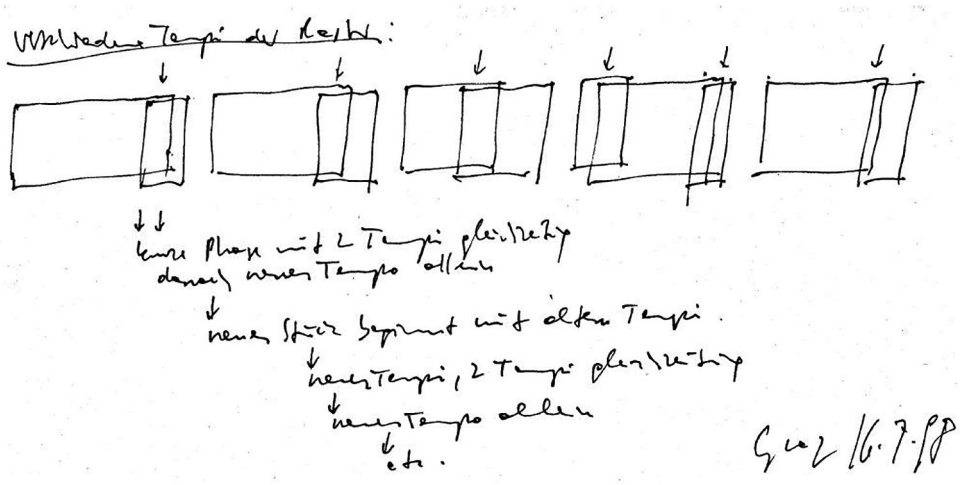


Рис. 1. Рисунок П. Аблингера, объясняющий его метод «спектральных экранов» в *Quadraturen IV* [15]

Figure 1. Drawing by P. Ablinger explaining his method of “spectral screens” in *Quadraturen IV* [15]

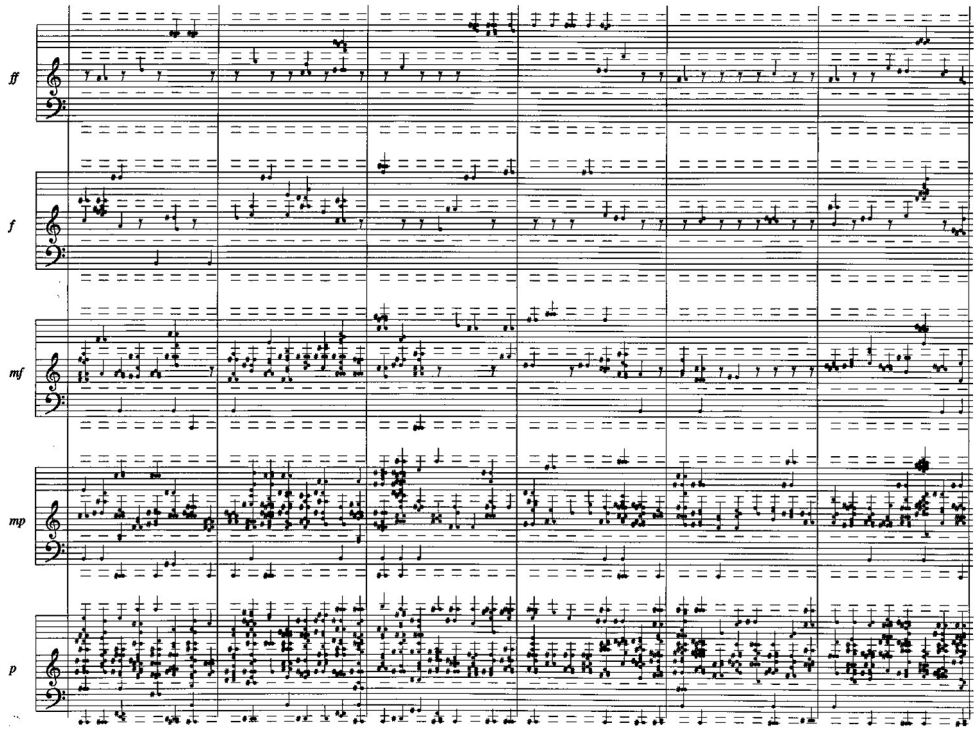
Использование Аблингером слова «фонограф» — родственного слову «фотография» — не случайно. Творческая задача создателя «Квадратур» состоит в том, чтобы упорядочить акустические параметры фонограмм и найти средства для их перевода в инструментальный аналог с его последующим воспроизведением. Аблингер устанавливает связь между собственно временной/частотной сеткой спектрального анализа и техникой сетки, применяемой также и художниками-фотореалистами для превращения фотографии в картину, создаваемую вполне традиционными средствами.

Несмотря на то, что отправной точкой сочинения служат акустическая фотография и ее преобразование в инструментальную композицию, творческая задача состоит не в точности перевода шумового материала в «музыкальный», а в сопряжении, возникающем между абстрактной музыкальной структурой и акустической фотографией. На протяжении всего цикла реальность представлена в разной степени приближения к оригиналу в зависимости от инструментальных ресурсов, воссоздающих звуковой ландшафт. Взаимодействие между музыкальной композицией — результатом транскрипции — и оригинальной записью, их принципиальные различия в *Quadraturen IV* ощущаются в значительно меньшей степени, чем в композициях Аблингера для роботизированного фортепиано.

Сходство фортепианно-компьютерного ресинтеза речи с оригиналом представляется поразительным, в то время как пьесы из цикла «Квадратуры» отличаются значительно более низким «разрешением» и уводят в сторону большей абстракции. Результатом этого процесса становится музыкально преобразованная

действительность, упрощенная и сведенная к «зернистой» укрупненной сетке, что является условием самого музыкального языка.

3 П. Аблингер. Фрагмент спектрального анализа фонограмм для *Quadraturen IV*



Звуковые объекты Аблингера предстают внешне независимыми от композиторской воли, и это может вызвать ассоциации с отсутствием субъекта в спекулятивном реализме Грэма Хармана. Однако такая гиперреалистичность есть не что иное, как иллюзия. Мимикрия — лишь маскировка под явления окружающего мира, отображающая взаимодействие объектов вне человеческого влияния на них. Тимоти Мортон вводит понятие «гиперобъект» с тем, чтобы можно было рассматривать вещи в широких рамках — массово распределенными во времени и пространстве относительно людей [4, *47*]. Это понятие призвано в корне изменить представление об объекте как таковом: его постижение есть эстетический опыт, призванный выразить трансцендентное в рамках человеческого понимания пространство-времени. Гиперобъекты являются таковыми независимо от каких-либо иных сущностей и от того, произведены они с участием человека или нет. По аналогии с идеями Мортона можно представить и звуковые гиперобъекты Аблингера, которые рождаются из звуковой фотографии — фиксации того или иного звукового ландшафта. Это средство фиксации создает гиперобъект, который преобразуется в искусственно выстроенное пространство музыкальной

композиции. Без акта присвоения, присущего фотографии, этот выхваченный из континуума фрагмент шума растворился бы в окружающем шумовом пространстве и не стал бы музыкальным произведением. «Коллекционировать фотографии — значит коллекционировать мир, — утверждает Сьюзен Зонтаг. — Сфотографировать — значит присвоить фотографируемое» [5, *26*]. Акустические фотографии Аблингера, подобно обычным фотоизображениям, играют с масштабами мира: их можно уменьшить, увеличить, обрезать, ретушировать, приукрасить, и в этом состоит суть художественного, композиторского подхода. И все же звуковые объекты окружающей действительности — до тех пор, пока они не подверглись фиксации, — существуют сами по себе в независимом качестве. Реальность как «вещь-в-себе» недоступна сознанию, но она открывает путь к созданными им же репрезентациям.

При рассмотрении концепции фонореализма Аблингера в художественном контексте в ней прослеживается развитие идей конкретной инструментальной музыки Хельмута Лахенмана. Немецкий композитор стремился представить в инструментальном воплощении шумовые звуки, связанные с определенным действенным контекстом, который обуславливает ассоциативную природу слушательского восприятия. Временна́я сетка Zeitnetz, координирующая события и выстраивающая из «звуковых типов новой музыки» [14] многомерное полифоническое пространство, в методе Аблингера трансформируется в «пикселизацию» звуковой фотографии — в замедленную зернистую временную сетку; тем самым происходит намеренное снижение «качества фотографического разрешения», в результате которого конкретный объект преобразуется в абстрактный звуковой материал. Перевод фиксации городских шумов в инструментальное пространство музыкальной композиции позволяет провести аналогии и со спектральным методом.

Использованная литература

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с. (Философия искусства).
2. *Бейтсон Г.* Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии / пер. с англ. Д. Я. Федотова, М. П. Папуша. М.: Смысл, 2000. 476 с.
3. *Лаврова С. В.* Музыка речи и музыкальная речь в творчестве Петера Аблингера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. № 2. С. 157–178. https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.201.
4. *Мортон Т.* Гиперобъекты: философия и экология после конца мира / пер. с англ. В. И. Абраменко. Пермь: HylePress, 2019. 284 с.
5. *Сонтаг С.* О фотографии / пер. с англ. В. П. Голышева. М.: Ad Marginem, 2012. 272 с.
6. *Харман Г.* Четвероякий объект. Метафизика вещей после Хайдеггера / пер. с англ. А. Морозова и О. Мышкина. Пермь: HylePress, 2015. 152 с.

7. *Харман Г.* О замещающей причинности / пер. с англ. А. Маркова // Новое литературное обозрение. 2012. № 2 (114). С. 75–90.
8. *Ablinger P.* Cézanne and Music: Perception and Perceptual Deficiencies / Music and Painting of the last 150 Years // *Ear* | *Wave* | *Event*: A Web Publication. Issue One (April 2014). 8 p. URL: http://earwaveevent.org/wp-content/uploads/2014/04/EWE01_Ablinger.pdf (дата обращения: 04.02.2022).
9. *Ablinger P.* Quadraturen. URL: http://ablinger.mur.at/docu11.html (дата обращения: 04.02.2022).
10. *Ablinger P.* WEISS/WEISSLICH 31e, Membranes, Rain. Concert Version with 8 Glass Tubes (2002). URL: https://ablinger.mur.at/scores/ww31e_engl.pdf (дата обращения: 04.02.2022).
11. *Barrett G. D.* Between Noise and Language: The Sound Installations and Music of Peter Ablinger // Mosaic: An Interdisciplinary and Critical Journal. Vol. 42. No. 4 (December 2009). P. 147–164.
12. *Chung A. J.* What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance // Society for Music Theory. Vol. 25. No. 1 (March 2019). http://doi.org/10.30535/mto.25.1.2.
13. *Harman G.* Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics. Melbourne: re.press, 2009. VIII, 248 p. (Anamnesis).
14. *Lachenmann H. Klangtypen der neuen Musik* // *Idem*. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / hrsg. von J. Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. S. 1–20.
15. *Luna-Mega Chr.* Peter Ablinger's Quadraturen *IV ("self-portrait with Berlin").* Perception and reproduction of environmental sound through instrumental music. URL: https://chlunamega.github.io/public/analysis/quadraturen-iv/quadratureniv-ablinger-analysis.pdf (дата обращения: 04.02.2022).
16. *Maturana H.* Cognition // Wahrnehmung und Kommunikation / hrsg. von P. M. Hejl, W. K. Köck und G. Roth. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas: Peter Lang, 1978. S. 29–49.
17. *Ritsch W.* Robotic Piano Player Making Pianos Talk // Proceedings of the SMC 2011 — 8th Sound and Music Computing Conference, 06-09 July 2011, Padova — Italy / edited by S. Zanolla, F. Avanzini, S. Canazza and A. de Götzen. Padova: Padova University Press, 2011. P. 394–399.
18. *Scheib* Chr. Peter Ablinger: Static's Music — Noise Inquiries. 14 p. URL: https://ablinger.mur.at/docs/static_noise.pdf (дата обращения: 04.02.2022).

Получено: 1 апреля 2022 года
Принято к публикации: 19 ноября 2022 года

Об авторе:

Светлана Витальевна Лаврова — доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русского балета имени А. Я. Вагановой

References

1. Adorno, Theodor W. 2001/1970. *Esteticheskaya Teoriya* [Aesthetic Theory]. Translated by Alexander V. Dranov. Moscow: Respublika. (In Russian).
2. Bateson, Gregory. 2000/1972. *Ekologiya razuma. Izbrannye stat'i po antropologii, psikhiatrii i epistemologii* [Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology]. Translated from English by Dmitry Ya. Fedotov and Mikhail P. Papush. Moscow: Smysl. (In Russian).
3. Lavrova, Svetlana V. 2018. "Muzyka rechi i muzykal'naya rech' v tvorchestve Petera Ablingera [Music of Speech and Musical Speech in the Compositions of Peter Ablinger]." *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 8, issue 2: 157–78. https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.201. (In Russian).
4. Morton, Timothy. 2019/2013. *Giperob"ekty: filosofiya i ekologiya posle kontsa mira* [Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World]. Translated from English by Vyacheslav I. Abramenko. Perm: HylePress. (In Russian).
5. Sontag, Susan. 2012/1977. *O fotografii* [On Photography]. Translated from English by Viktor P. Golyshev. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
6. Harman, Graham. 2015. Chetveroyakiy ob"ekt. Metafizika veshchey posle Khaydeggera [Fourfold Object. Metaphysics of Things after Heidegger]. Translated from English by Artem Morozov and Oleg Myshkin. Perm: HylePress. (In Russian).
7. Harman, Graham. 2012/2007. "O zameshchayushchey prichinnosti [On Vicarious Causation]," translated from English by Alexander V. Markov. *Novoe literaturnoe obozrenie* / New Literary Observer 2012, no. 2 (114): 75–90. (In Russian).
8. Ablinger, Peter. 2014. "Cézanne and Music: Perception and Perceptual Deficiencies / Music and Painting of the last 150 Years." *Ear* | *Wave* | *Event*, issue 1 (April). Available at: http://earwaveevent.org/wp-content/uploads/2014/04/EWE01_Ablinger.pdf (accessed February 4, 2022).
9. Ablinger, Peter. "Quadraturen." Available at: http://ablinger.mur.at/docu11.html (accessed February 4, 2022).
10. Ablinger, Peter. June/July 2002. "WEISS/WEISSLICH 31e, Membranes, Rain. Concert Version with 8 Glass Tubes (2002)." Available at: https://ablinger.mur.at/scores/ww31e_engl.pdf (accessed February 4, 2022).
11. Barrett, G. Douglas. 2009. "Between Noise and Language: The Sound Installations and Music of Peter Ablinger." *Mosaic: An Interdisciplinary and Critical Journal* 42, no. 4 (December): 147–64.
12. Chung, Andrew J. 2019. "What is Musical Meaning? Theorizing Music as Performative Utterance." *Society for Music Theory* 25, no. 1 (March). http://doi.org/10.30535/mto.25.1.2.
13. Harman, Graham. 2009. *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: re.press.
14. Lachenmann. Helmut. 1996. "*Klangtypen der neuen Musik*." In Idem. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, edited by Josef Häusler, 1–20. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

15. Luna-Mega, Christopher. Peter Ablinger's Quadraturen *IV ("self-portrait with Berlin").* Perception and reproduction of environmental sound through instrumental music. Available at: https://chlunamega.github.io/public/analysis/quadraturen-iv/quadratureniv-ablinger-analysis.pdf (accessed February 4, 2022).
16. Maturana, Humberto. 1978. "Cognition." In *Wahrnehmung und Kommunikation*, edited by Peter M. Hejl, Wolfram K. Köck und Gerhard Roth, 29–49. Frankfurt am Main; Bern; Las Vegas: Peter Lang.
17. Ritsch, Winfried. 2011. "Robotic Piano Player Making Pianos Talk." In *Proceedings of the SMC 2011 — 8th* Sound and Music Computing Conference, 06–09 July 2011, *Padova — Italy*, edited by Serena Zanolla, Federico Avanzini, Sergio Canazza and Amalia de Götzen, 394–99. Padova: Padova University Press.
18. Scheib, Christian. "Peter Ablinger: Static's Music — Noise Inquiries." August 8, 2002. Available at: https://ablinger.mur.at/docs/static_noise.pdf (accessed February 4, 2022).

Received: April 25, 2022
Accepted: November 19, 2022

Author's Information:

Svetlana V. Lavrova — Dr. Habil., Associate Professor, Deputy Rector for Science, Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg