

МУЗЫКА

УДК 78.01

**Музыка речи и музыкальная речь в творчестве
Петера Аблингера***С. В. Лаврова*Академия русского балета им. А. Я. Вагановой,
Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Для цитирования: Лаврова С. В. Музыка речи и музыкальная речь в творчестве Петера Аблингера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 157–178. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.201>

Статья посвящена проблеме взаимосвязи речи и музыки, актуальной для композиторов последней трети XX — начала XXI в. *Предметом исследования* становится взаимоотношение речи и музыкальных структур в творчестве одного из самых ярких представителей новой музыки настоящего времени — австрийского композитора-новатора Петера Аблингера. Он использует все возможные элементы шума в качестве полноценного звукового материала, а отдельным вектором его творчества является преобразование речи в музыкальный объект. Шум и речь в его концепции функционируют отнюдь не в хаотическом качестве, так как центральными элементами системы становятся природа звука, пространство и время. *Актуальность темы* обосновывается неизученностью творчества П. Аблингера в отечественном музыковедении, а также новой постановкой проблемы взаимоотношения речи и музыки, когда музыкальная ткань генерируется из речевых элементов при помощи определенной программы. В качестве *исследовательской методологии* автор обращается к изучению технических стратегий композитора, локализующихся при помощи общей идеи, обозначенной Аблингером как метод «фонореализма». В данном контексте современные цифровые методы обработки фотографий сопоставляются с принципами работы композитора с первоэлементами записи звука — акустическими фотографиями. *Основными выводами* автора становится то, что ранее музыкальная композиция была обусловлена устаревшими средствами фиксации звукового материала. Технология и новаторские идеи Аблингера сегодня позволяют воспроизвести весь спектр звука, визуализировать его, подвергнуть ревизии и затем вернуть в преобразованном виде. Композитор представляет музыку в качестве «универсального анализатора реальности».

Ключевые слова: музыка и речь, Петер Аблингер, говорящее фортепиано, *Голоса и фортепиано, Quadraturen*, музыкальный звук и шум, фонореализм, новая музыка постсериализма.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

Взаимосвязь речи и музыки для композиторов последней трети XX — начала XXI в. представляет собой весьма актуальную исследовательскую проблему. Речь как музыка и речь как высказывание, имеющее прямую форму выражения, являют собой два разных подхода к восприятию музыкального творчества и его связи со словом, противопоставляя нарратив и антинарратив. Уходом от прямых форм выражения, к которым призывал Теодор Адорно, в ряде случаев становится структура или же представление речи в музыкальном качестве. Утратив самоочевидность, по словам Т. Адорно, искусство отреагировало «конкретными изменениями своих позиций и формальных приемов», пытаясь разорвать сковавшую его цепь, «благодаря которой только и видно, что искусство — это искусство» [1, с. 16].

П. Булез утверждал, что именно структура является одним из свойственных нашей эпохе слов [2, с. 179], а Х. Лахенман, композитор, чье творчество заявило о себе с 1960-х годов, настаивает на том, что музыка сегодня осознанно отказалась от своего языкового характера и «познала саму себя как безъязыковое структурное образование» [3, S. 87]. Основополагающим элементом его эстетики становится именно структура, она же и наделяется особыми полномочиями.

Речь, трансформированная в музыкальную композицию, широко представлена в творчестве Л. Берлио. Один из хрестоматийных примеров подобного подхода к речевому материалу — электронная композиция “Thema” (Omaggio a Joyce, 1958), записанная его женой Кэти Берберян. Композитор осуществил эксперимент музыкального развития словесных элементов, основываясь на звучании женского голоса, читающего текст 11 главы «Сирены» из «Улисса» Дж. Джойса. Л. Берлио исследует в своем творчестве связи вербального и музыкального языков и процесс их взаимопревращения. Его сотрудничество с Умберто Эко было весьма плодотворным для обоих. Свое видение данной проблемы он изложил в статье «Поэзия и музыка: опыт» (1959). Ориентируясь на «слово», он находит для каждого нового произведения особый ракурс взаимоотношения слова и звука.

Другим, промежуточным, вариантом между уходом в абстракцию структуры и косвенной ретрансляцией смысла через использование текста становится практика комментирования. Этот прием выражается в текстовом сопровождении структуры, транслирующем вполне определенные авторские идеи. Л. Ноно совмещал в своем творчестве, казалось бы, несовместимые компоненты: сериальный метод и политически ангажированные тексты. Вступив в PCI (Partito Comunista Italiano, Коммунистическую партию Италии) в 1952 г., он не представлял себе самоустранения из социальных процессов, признаваясь, что не чувствует принципиальной разницы между написанием музыки и подготовкой забастовки [4]. Позиция Дармштадта, противопоставлявшего художественно неполноценную «ангажированную» и «автономную» музыку свободного искусства, в отношении творчества Л. Ноно была едва ли справедлива. Композитор исходил из полной личной свободы. Он опирался лишь на собственные убеждения, на которые не влиял негативизм, присущий дармштадтскому кругу, представители которого считали ангажированную музыку и актуальный материал взаимоисключающими понятиями. В кантате «Прерванная песнь» Л. Ноно включил тексты писем узников, приговоренных к смерти, как «образец жертвенной готовности и противостояния нацизму — этому чудовищу иррационализма, пытавшемуся уничтожить разум» [4], выдвинув на первый план проблему соотношения слова и музыки.

Та же проблематика, однако с иной расстановкой акцентов, интересовала и К. Штокхаузена («Музыка и язык») и П. Булеза («Звук — слово — их синтез»).

Известный австрийский композитор Петер Аблингер, один из лидеров сегодняшнего Дармштадта, в своем творчестве применяет все возможные элементы шума в качестве полноправного звукового материала. Отдельным вектором его творчества также является преобразование речи в музыкальный объект. Шум и речь в его концепции функционируют отнюдь не в хаотическом качестве. Центральными элементами системы становятся природа звука, пространство и время, т. е. те компоненты, которые обычно считаются основополагающими для музыки. Речь не сводится к неразборчивому квазимузыкальному звучанию, она просто функционирует в иной ипостаси, а вышеупомянутые центральные корреляты системы создают из нее почти традиционную музыкальную композицию. Изменение восприятия речи отчасти происходит за счет особых композиторских стратегий, о которых будет говориться далее. Наряду с этим основополагающим фактором становится переворот в системе отношений между восприятием и шумовым объектом, который в данном случае предстает в качестве гармонического — музыкального — звучания.

Известный французский социолог и философ Жак Аттали в книге 1977 г. «Шум: политэкономия музыки» выстраивает целостную систему соотношений между музыкой, органическим звучанием, и шумом как «чужеродным» в качестве основополагающей логики развития человеческой культуры, в рамках которой история человечества предстает в ракурсе борьбы между музыкой как проявлением упорядоченности и шумом — отсутствием порядка [5]. Наиболее показательным для подтверждения логики развития исторического процесса как взаимоотношения шума и музыки становится исследование особенностей восприятия речи в качестве шума и в музыкальном качестве.

Основой творческого метода Аблингера становится взаимодействие различных шумов с пространственной структурой, спектральным моделированием / транскрипцией и с самим восприятием звука. Музыка и восприятие, как полагает Аблингер, находятся в состоянии конкуренции, возможно, даже взаимоисключающей: музыка функционирует только за счет исключения реальности и окружающей среды [6]. Будучи автором оркестровых сочинений, опер, наряду с разного рода инсталляциями, в ряде случаев имеющими отношение в большей степени к саунд-арту, чем к академической новой музыке, в каждом новом произведении он переворачивает слушательские стереотипы и стремится к обновлению восприятия. В основе метода Аблингера лежит исследование различий между реальностью и нашим восприятием звука как зеркала реальности.

Шум в музыкальном контексте композитор определяет немецким словом «Rauschen» («шум»). Идея нового использования шума в качестве музыкального материала — Rauschen — становится творческой доминантой не только в его композиторских, но и в теоретических работах. Взаимодействие различных шумов в системе Аблингера многогранно: в значительной степени это обусловлено самим материалом, несущим в себе множество различных звуковых данных. Слушательская позиция подразумевает активное взаимодействие с этими данными: построение определенных слуховых шаблонов, псевдомелодических фигур, образующихся внутри «неустойчивой статичности шума» [6].

Концепции вертикализации звука Аблингера — это «фонореалистические» инструментальные транскрипции окружающего шума и речи. В качестве одного из самых ярких примеров здесь можно привести звуковую инсталляцию «говорящее пианино», которая стала одной из самых популярных видеозаписей современной академической музыки онлайн за последние годы¹.

Первоэлементом для Аблингера в шумовой сфере становится так называемая «акустическая фотография», т. е. фрагмент реальности: запись шума, речи или музыки. Наибольшее значение для понимания этого процесса может представлять композиция “Sehen und hören / Musik ohne Klänge” («Видение и слышание / беззвучная музыка»). Первым шагом всегда является акустическая фотография («фонограф»), утверждает Аблингер. Это может быть запись чего угодно: речи, уличного шума или музыки. Далее время и частота выбранного «фонографа» растворяются в сетке. Третий шаг — это так называемая результирующая сетка, которая затем должна воспроизводиться на традиционных инструментах, управляемых компьютером [7].

В 1994 г. Аблингер пытался найти решение максимального увеличения плотности звука. Решение было подсказано идеей фотографии: движущейся камерой он фотографировал движения в пространстве с увеличенным временем экспозиции, предполагая далее сжать и расположить полученные изображения как цветовые спектры. Сжатые звуковые фигуры, записанные при сочетании реальных инструментов и электроники, по словам композитора, были больше похожи на огромные цветные постеры, чем на музыку [7]. Возросшая роль экспозиционной функции искусства провоцирует развитие виртуализации (создания искусственной реальности), которая воссоздается посредством размещения готовых элементов: фотоизображений или фрагментов звукозаписей. Зритель или слушатель (реципиент) оказывается вовлечен в процесс своеобразного вуайеризма [8]. Этот «вуайеризм» Аблингер определяет как «музыку, являющуюся наблюдателем реальности» [7].

Сравнивая свое творчество с фотореализмом в изобразительном искусстве, когда фотография переносится на холст, композитор использует звуковую «реальность» в качестве основного материала для работы. Он говорит, что музыка выступает в качестве наблюдателя, а стремление к присвоению элементов реальности в миметическом контексте приводит к фонографической фиксации [7].

Преобразование акустических фотографий осуществляется с помощью особой оптики в обработке звукового материала, заимствованного из окружающей действительности [9]. Композитор утверждает, что «шум — это нечто вполне конкретное: это непосредственное сопоставление звука и восприятия. Слияние двух элементов, а также осознание компонентов этого процесса происходит двусторонним образом: я — индивидуум / я — пропускающий сквозь себя звук, исходящий из окружающего мира. Слияние эго и звука — это нечто вроде каденции, обновленного состояния» [10]. «Обращение к “конкретным” звукам акустической реальности — это только первый шаг на пути к дифференциации статического шума (например, звука водопада) и непрерывного шума (шумовой завесы реальности)» [10]. Аблингер всегда был особенно заинтересован в чувственном опыте. «Слушание не имеет ничего общего с внешним миром, который мы получаем пассивно. Скорее,

¹ “Speaking piano — Now with (somewhat decent) captions!” YouTube Video, 2:40, posted by “The Mcphearson”, October 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=muCPjK4nGY4>.

слушание — это творческая деятельность, которая формирует то, что мы слышим и как мы слышим» [6].

Таким образом, П. Аблингер приходит к выводу, что шум и шумы не идентичны. В некоторых ситуациях они могут быть даже противоположны, так как шум в единственном числе ассоциируется главным образом с белым шумом, а отдельные шумы — это множество звуковых объектов реальной жизни. Иными словами, в первом случае речь идет о структурированном шуме, а во втором — о стихийном шумовом материале. Белый шум, широко применяемый композитором, представляет собой скорее шумовой ландшафт, окружение, а отнюдь не рельеф, в то время как в своем творчестве он совершает попытку сделать его основным звуковым материалом и меняет отношение к самой проблеме рельефа / фона, делая именно фон основополагающим музыкальным материалом [11, S. 28].

Отдельный интерес для композитора представляет проблема перевоплощения человеческой речи в музыкальный материал. В одном из своих интервью П. Аблингер утверждает, что граница между языком и музыкой, имея в виду и звук, речь и пение, ему кажется совершенно расплывчатой, этот разрыв невозможно противопоставить, так как возникает множество процессов взаимодействия. В его творческой концепции звук — это то, что создает слух, а затем в процессе осмысления выстраиваются логические связи и цепочки. В отношении речи в качестве звукового объекта возникает ряд вопросов, от ответов на которые зависят факторы восприятия.

Что такое речь с физической и музыкальной точек зрения? Речь представляет собой набор спектральных составляющих, так же как и музыкальный звук. Задача по воссозданию речи, как и любого другого звука, заключается в как можно более точном воспроизведении спектра исходного сигнала в условиях возможностей инструментария, которым располагает композитор. Содержит ли «омузыкаленная речь» информацию или же мы воспринимаем ее исключительно как недифференцированное звучание? Аблингер полагает, что воспроизведенная в записи речь не обладает информационной содержательностью. В связи с этим в одном из своих интервью [10] он цитирует Витгенштейна, утверждая, что именно образ, а в данном случае звукообраз, открывает нам смысловое содержание [6; 12].

В творчестве П. Аблингера речь становится одним из основополагающих звуковых концептов. Это реализовано в одной из его крупных работ — цикле “*Quadraturen*” (1995–2002)², а также в цикле «Голоса и фортепиано»³, включенном в смысловое поле “*Quadraturen*”. Первоначально написанные для пианиста Николаса Ходжеса пьесы представляют собой масштабный цикл, в котором каждая из композиций

² *Quadraturen I*. Ia: “Stadtportrait Graz”. Version 1, 15’; Ib: “Stadtportrait Graz”. Version 2, 18’; I c: “Sprache ist” (electroacoustic) (1995–1997) 50’; *Quadraturen II* “Raum der Erkenntnis / Vertreibung” (6 Lautsprecher auf hohen Sockeln, 6 schwarze Rechtecke, Beschriftung) (1997–2002); *Quadraturen III* “Wirklichkeit”. Studien für mechanisches Klavier (seit 1996); *Quadraturen IV* “Selbstportrait mit Berlin” für Ensemble (Flöte, 2 Klarinetten, 2 Violinen, Bratsche, 2 Celli, 3 Tasteninstrumente) und Zuspield-CD (1995–1998) 17’; *Quadraturen V* (“Musik”) für Orchester (4 Flöten, 4 Klarinetten, 4 Waldhörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 12 Violinen I, 12 Violinen II, 10 Bratschen, 8 Celli, 6 Kontrabässe) (1997–2000) 18’.

³ *Voices and Piano* Klavier und CD (seit 1998): Amaunlik, Guillaume Apollinaire, Angela Davis, Morton Feldman, Josef Matthias Hauer, Billie Holiday, Mao Tse-tung, Agnes Martin, Agnes Gonxha Bojaxiu (Mother Theresa), Pier Paolo Pasolini, Ezra Pound, Jean-Paul Sartre, Arnold Schoenberg, Hanna Schygulla, Gertrude Stein, Cecil Taylor, Lech Walesa, Orson Welles.

основывается на одной записи голоса какой-либо знаменитости. В конечном итоге цикл включает в себя около 80 фрагментов записанных голосов, что составляет около четырех часов музыки.

Композитор утверждает, что ему приятно думать о «Голосах и фортепиано» [13] именно как о песенном цикле, несмотря на то что там никто не поет, а все голоса — это речевые выступления или интервью, сопровождающиеся партией фортепиано, сгенерированной из речевой записи. При этом фортепиано не столько сопровождает голоса, сколько вступает в конкурентные отношения с «речью». Реальность — это непрерывное поле, частями которого являются и шумы, и человеческая речь как часть шумового поля, а восприятие — то, что позволяет идентифицировать шум / речь в музыкальном качестве.

Фортепиано воспроизводит механическими средствами временное и спектральное сканирование того или иного голоса, обработанного и отфильтрованного, подобно «грубой сетчатой» фотографии. Оно становится инструментом, при помощи которого «музыка анализирует реальность» [10] спектра. Общая идея, согласно комментариям композитора, связана с тем, что во многих случаях он сам как собеседник упускает смысл, но как музыкант не упускает мелодию речи. В пример он приводит следующий случай: «Когда я был мальчиком, моя мать попросила меня пойти купить фунт масла, яйца и буханку хлеба. Я слушал очень внимательно, так как я любил звучание ее голоса. Отправившись на велосипеде в магазин, я вдруг поймал себя на том, что абсолютно не помню, зачем поехал, потому что не слушал содержание ее речи» [6].

«Голоса и фортепиано» генерируют мелодию речи, в то время как смысл неуловим. Все части цикла представляют собой «столкновение голосов» в авторском сознании. Например, композитор выбирает запись голоса Жака Бреля⁴ по ностальгическим причинам: когда Аблингеру было 16 лет, старшая сестра, с которой они отправились в длительное путешествие, слушала записи Бреля.

Голоса, транслируемые через громкоговоритель, не обрабатываются: композитор ничего не менял, он лишь осуществил спектральный анализ соответствующего голоса и трансформировал его в механику фортепиано при помощи специальной программы программиста Томаса Музиля из Института электронной музыки в Граце. Голоса образуют дискурс, в рамках которого взаимоотношения личности, чей голос запечатлен, со слушателем создают цепочку эмоциональных реакций, инициированных композитором и направленных на реципиента (т. е. слушателя). Так, в голосе Бреля можно услышать вальс «Билли Холидей». В то же время пьеса «Альберто Джакометти» — это скорее портрет его рук, смоделированных в глине. Последняя пьеса воссоздана из записи голоса берлинского мальчика, который никому не известен, хотя 90 процентов речевого материала — это все же речь знаменитых людей. Возможность влияния гипотетических воспоминаний о виртуальной, представленной в звуковом режиме личности обладателя голоса заставляет Аблингера вспомнить о Другом Сартра. Сартр предлагает не рассматривать Другого как возникающего из бытия индивидуума, ибо Другого надо не конституировать — Другой должен появиться в Cogito, как «не являющийся мною»: «Мною

⁴ Book I /3: 37. Amáunalik, 38. Gjendine Slålien, 39. Kati Outinen, 40. Alvin Lucier, 41. Nina Simone, 42. Jacques Brel, 43. Miro Marcus, 44. Anna Magnani, 45. Roman Opalka, 46. Forough Farrokhzad, 47. Marina Abramovic, 48. Roman Haubenstock-Ramati.

владеет Другой; взгляд Другого формирует мое тело в его наготу, порождает его, ваяет его, производит таким, каково оно есть, видит его таким, каким я никогда не увижу. Другой хранит секрет — секрет того, чем я являюсь» [14, с. 128]. Другие люди похожи на зеркала, и мы проецируем наши ожидания на это метафорическое зеркало, отраженное отражение — зеркало в зеркале.

Голос и личность для композитора не могут быть разделены полностью, хотя некоторые из голосов, которые он никогда не слышал, по его собственному признанию, прежде чем он решил использовать их в композиции, «жили» в его сознании. Например, голос Мортон Фелдмана, который был для него скорее воображаемым, неразрывно связанным с представлением о личности композитора. При этом он утверждает, что ожидание было ложным и не соответствовало реальности [6]. В пьесе “Morton Feldman” Аблингер также использует длительные паузы. Текстовая основа этой пьесы — размышления композитора о своем ремесле и методах композиции: «Когда я копирую фрагмент, я максимально приближаюсь к материалу и могу рассмотреть его в максимальном приближении. Я вижу метод своей работы и понимаю то, что делаю <...> Я пишу в первую половину дня, а копирую во вторую, затем, на следующий день, я повторяю снова этот процесс» [13]. В этой аудиозаписи Фелдман также размышляет и на общечеловеческие темы: «Кто-то однажды сказал мне, что Чарли Чаплин был универсальной фигурой, потому что люди, которые видели его, чувствовали, что они не могут быть ниже, чем то, что происходит в жизни его экранных героев. По той же причине нам нравится и Фред Астер, на которого я всегда хотел быть чем-то похожим» [6]. Фелдман говорит о том, что он опирается на принцип противоположностей, «различия и повторения», позволяющий именно в повторениях изучать окружающую реальность, а не в качестве какого-либо отвлеченного концептуального принципа. Композитор утверждает: «При многократном прослушивании пьесы я понимаю ее суть и начинаю работать от обратного: с осознанным принципом инь — ян» [6].

Одна из основных идей цикла «Голоса и фортепиано» — слуховая интенция, что означает создание отношений между композитором, слушателем и звуком (или музыкой) в равной степени, как и то, что во всех процессах восприятия всегда участвует наша собственная индивидуальная и социально-культурная личность. Мы не способны к абстрагированному слуховому восприятию, свободному от личных впечатлений, воспоминаний и эмоций, — мы проецируем звуковой объект (речь), себя, собственные возможности. Композитор в первую очередь представляет свою музыку как научно-исследовательскую деятельность [13].

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



Рис. 1. Аблингер П. «Голоса и фортепиано».
Расположение фортепиано и колонки

громкоговоритель в монорежиме, который помещается на стойку напротив фортепиано, где мог бы стоять гипотетический тенор, исполняющий, к примеру, песни Шуберта [13] (рис. 1).

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

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

Все части цикла обладают индивидуальными звуковыми характеристиками и возможными жанровыми прототипами: некоторые ссылаются на существующий музыкальный стиль, танец, жанр или какую-либо музыкальную тему. Важно понимать эти характеристики, чтобы ощущать, что фортепиано создает реальный аналог — максимально приближенную к оригиналу имитацию человеческого голоса. При воспроизведении голосов продолжительность пьесы, с точки зрения Аблингера, должна иметь типичный «песенный» формат, около 3 или 5 минут.

Первая часть цикла «Голоса и фортепиано», № 1 (книга первая): «Бертольд Брехт». В основу положена запись речи Брехта 1947 г. Голос Брехта намеренно нивелируется Аблингером: он обнаруживает связь с песнями Курта Вайля, написанными на тексты Брехта. Слуховой фокус сосредоточивается на принципиальной невозможности реальных представлений о персонаже. Композитор дает следующие указания исполнителю-пианисту, сопровождающему речь: *poco forte*, очень сухое стаккато без педали, за исключением тактов 41–45, где следует играть значительно мягче, как бы бормоча, затем следует переходить к прежней манере игры. Включение аудиотрека начинается спустя два такта фортепиано (рис. 2).

Следующая пьеса воспроизводит голос Гертруды Штайн [13]. Небольшой фрагмент «закольцовывается» Аблингером в звуковую петлю и повторяется 10 раз.

разрушению с помощью новых технологий инструментального ресинтеза, вторгающегося в музыкальную историю.

В данном случае вполне закономерным представляется вопрос относительно целесообразности представления «Голосов и фортепиано» в качестве продукта композиторского творчества, т. е. музыки. Композитор полагает, что «Музыка» полна предрассудков. Ему нравится играть на границе возможностей восприятия, опрокидывая стереотипы. Он предпочитает определение «композитор» «звуковому художнику».

В цикле «Голоса и фортепиано» Аблингер осознанно использует только один

84 then Hit - ler in - va -

88 ded Nor - way and Den - mark...

92 and I had to leave Swe - den

97 and I went to Fin - land,

101 there to wait

105 for my Vi - sa

Рис. 2. Аблингер П. «Голоса и фортепиано», № 1 (книга первая):
«Бертольд Брехт» (фрагмент партии фортепиано)

Сначала в натуральном виде, затем он насыщается шумом. После первого воспроизведения шум начинает постепенно отфильтровываться таким образом, что к шестому повторению голос достигает максимальной разборчивости. После этого сетка квантования становится шире. Окончательное десятое воспроизведение речи сводит голос к единой монофонической мелодии. Порядок становится своего рода «вероятностным законом», который строится на шуме «реального».

В пьесе, основанной на голосе Мао Цзэдуна, в фортепианной партии отчетливо слышна специфика китайской речи, воплощенная в кварто-секундовых аккордовых комплексах. Инструкции к этой пьесе, адресованные пианисту, адекватны речевым характеристикам персонажа: резкие, короткие стаккатные звуки с характерными неожиданными сменами темпа. Резкие звуки фортепиано с взятием педали перед атакой должны становиться источниками резонанса (рис. 3).

В пьесе, посвященной Жану-Поллю Сартру, Аблингер основывается на радиointerview 1973 г. В этом коротком речевом фрагменте он очерчивает свои контуры «воображаемого» из его «Республики молчания» (“La Republique du silence”, 1944), говоря о дуализме свободы и несвободы. Это в себе и это в мире никоим образом не совпадают. Через воссоздание речи Сартра Аблингер пришел к основному философскому вопросу, который он задает себе и слушателю в «Голосах и фортепиано». Этот вопрос пересекается с идеями Сартра: именно Другой воссоздает себя через сознание и это индивидуума. Он является объектом особого рода, выносит суждения о моем Я как об объекте, для которого мое Я является объектом. Другой — это радикальное отрицание моего опыта. «Другой есть тот, кто не является мною и которым я не являюсь» [14, с. 254]. Другие люди — проекции, это зеркала, на которые мы проецируем наши собственные ожидания. Но, как мы уже знаем, услышанный голос никогда не будет сопутствовать нашему «внутреннему» голосу, что указывает на то, что другой голос — это «иллюзия, невозможный сон-кошмар», позволяющий «внезапно услышать голос Другого, пропустив его через себя» [13]. В обоих циклах — в раннем цикле «Голоса и фортепиано» и “Quadraturen III” — звук речи отфильтровывается сквозь символическую сетку. Слушатель должен «сконструировать» голос из звучащего материала, что становится одновременно и признанием неустойчивости образа. Примечательно, что Аблингер никогда не использует исходный звук без аккомпанемента, в реальной записи-медиатеке, звучание которого не может быть представлено во всей полноте.

Марсель Дюшан в своей речи на записи, послужившей материалом для пьесы в цикле «Голоса и фортепиано», рассуждает об искусстве: «У меня есть определенная теория (называйте ее лишь теорией, дабы я имел право на ошибку), что произведение искусства существует только тогда, когда зритель посмотрел на него. До тех пор это только то, что было сделано и может исчезнуть, и никто не узнает об этом <...> У меня сложилось впечатление, что эти музеи, называемые “Прадо”, “Национальной галереей”, “Лувром”, — это всего лишь сосуды вещей, в которых оказываются в том числе и весьма посредственные образцы. <...> Почему они выжили? Не потому, что они прекрасны. Они выжили по закону случайности. Я думаю, что произведение искусства является лишь произведением искусства в течение очень короткого периода времени <...> в жизни есть жизнь, которая коротка, даже короче человеческой жизни. Я бы определил этот промежуток в двадцать лет. Спустя двадцать лет картина импрессионизма перестала быть импрессионистской живо-

Musical score for piano part of «Maotzedun» by P. Ablinger. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one flat (B-flat). It consists of six systems of two staves each. The tempo is marked «l'istesso tempo sempre». Dynamics include «f sharp, short». Rehearsal marks are numbered 4, 7, 10, 13, and 15. The score features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Рис. 3. Аблингер П. «Голоса и фортепиано», «Мао Цзэдун» (фрагмент партии фортепиано)

писью, потому что цвет, краска, темнеют настолько, что это вовсе не то, что сделал человек, когда он ее нарисовал. Это один из возможных способов взглянуть на искусство» [13]. Далее художник-концептуалист заявляет, что по окончании двадцати лет со времени создания того или иного арт-объекта его жизнь окончена, оно неактуально, а выживают эти образцы лишь благодаря усилиям кураторов. «Современники творят произведения искусства. Они — произведения искусства в то время, когда вы живете, но как только вы умрете, они тоже умрут. Причина в том, что идеи могут выжить больше без искажений <...> потому что язык остается актуальным в течение по крайней мере нескольких столетий. Другими словами, пятьдесят лет назад нам это нравится; сто лет назад нам это нравится. Это демонстрация сомнительного суждения человечества о произведениях искусства. И вот почему: мне это нравится всего лишь двадцать лет, у меня короткая жизнь. Мне все равно» [13]. Эта речь Дюшана со всей очевидностью вызывает живой отклик в творческой концепции Аблингера. Он не стремится к произведению искусства как к какой-то «идеальной» застывшей форме отражения реальности. Для него искусство — живой процесс взаимодействия отчужденного объекта реальности и его восприятия реципиентом. Именно эта смысловая игра и оригинальность метода воплощения делают обыденность произведением искусства, а все остальное, что не вызывает никаких преобразований восприятия, — простое ремесленничество.

На примере пьесы «Анджела Дэвис» можно проследить трансформацию речевого объекта в музыкальный: на предварительном этапе в предкомпозиционной фазе Аблингер пропускает аудиофайл через две компьютерные программы, первая из которых анализирует файл и квантует информацию согласно растровому принципу. Что такое растровый принцип? Обратимся к прообразу акустической фотографии, о котором неоднократно говорит Аблингер, и попытаемся объяснить принцип метода фонореализма Аблингера на примере образования 3D-изображений. Широко известные объемные картинки создаются благодаря тому, что кодированное специальным образом изображение объединяется (склеивается) с линзовым растром (лентиккулярной линзой). На поверхности растра расположено множество параллельных линз полуцилиндрической формы, которые способствуют созданию объема изображения. Кодирование изображения состоит в разделении картинок на тонкие полоски, ширина которых равна половине ширины линзы. Под каждой линзой размещаются полосы сразу от двух ракурсов, ориентированные на левый и правый глаз. Далее линзы преломляют световые потоки таким образом, что каждый глаз видит только предназначенное для него изображение. Аналогичный принцип, сформулированный в данном случае применительно к изображениям, действует и в качестве условия моделирования звука, который также собирается из фрагментов, обладающих определенными звуковыми характеристиками, разделение и монтаж которых и создают этот эффект звукового 3D-постера. Вторая программа выбирает отрезок — «шаг» — между звуковыми паттернами и определяет максимально необходимое для реализации количество голосов. Таким образом, Аблингер получает ряд различных нотационных проекций аудиофайла и компилирует их в предварительный документ (рис. 4).

Второй вариант программы компьютерной транскрипции позволяет экстраполировать диатоническую, а не полную хроматическую композицию тона из анализируемого файла. Аблингер решил изучить этот диатонический вариант, необычный

38
79

The image displays a musical score for the piece 'Angela Davis' by Peter Ablinger. It consists of ten staves. The top staff is a vocal line, starting with a long note on the first staff and continuing with a melodic line on the second. The remaining nine staves are for piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is marked with '79' on each staff, likely indicating a tempo or rehearsal mark. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Рис. 4. Аблингер П. «Голоса и фортепиано», «Анджела Дэвис» — предварительная обработка программой речевой записи при генерации в нотный текст

для серии пьес «Голоса и фортепиано». В конечном счете партитура состоит только из нотного текста фортепиано, звуковые записи голосов говорящего героя пьесы не нотируются и не указаны каким-либо другим способом.

Звук в пьесе «Анджела Дэвис» заимствован из записи ее интервью в тот момент, когда она была арестована в Нью-Йорке в 1970 г. В тексте говорится о борьбе за политическое равноправие, а также в нем содержится резкая критика американского капитализма: «Прежде всего я черная женщина. Я посвятила свою жизнь борьбе за освобождение чернокожих людей. Я коммунист, потому что я убеждена, что причина, по которой мы были вынуждены существовать на самом низком уровне американского общества, связана с природой капитализма. Если мы собираемся вырваться из нашего угнетения, нашей бедности, если мы намерены перестать быть мишенью <...> для толчков расистских полицейских, нам придется разрушить американскую капиталистическую систему. Нам придется уничтожить систему, в которой нескольким богатым капиталистам гарантируется привилегия стать богаче и богаче, тогда как люди, которые вынуждены работать на богатых, и особенно черные люди, никогда не предпринимают значительных шагов. Я коммунист, потому что я считаю, что чернокожие люди, чей труд и кровь лежат в основании этой страны, имеют право на большое количество богатства, которое было сосредоточено в руках Хьюза, Рокфеллеров, Кеннеди, Дюпонсов, всех супермощных белых капиталистов Америки» [13].

Таким образом, Аблингер направляет традиционный вокальный цикл в особое русло: этот жанр, как полагает композитор, составляет проблему расхождений между речью и музыкой. Трудно себе представить, что подобный альянс речи и музыки кажется естественным. «Голоса и фортепиано» Аблингера решают эту проблему по-своему, отделяя себя от всего жанра тем, что музыка по сути имитирует речевые спектры голоса. Этот метод никогда не применялся до Аблингера. Музыкальное воплощение в пьесе «Анджела Дэвис» демонстрирует музыкальное содержание говорящего голоса и достраивает спектральные тоны голоса в разговорной риторике, в контрастном соотношении со звуками фортепиано, что создает ощущение когнитивного диссонанса. Эта точная транскрипция, как ни парадоксально, противоречит манере речи и риторическому содержанию текста, и даже в тех случаях, когда она демонстрирует органическое единство с ним.

Таким образом, Аблингер позволяет понять, в какой мере акт речи сам по себе является актом музыкальной композиции (или импровизации). На протяжении всей истории музыкальной литературы, в которой произносились разговорные слова, когда слушатель воспринимает речь в местах, где музыка точно дублирует звуки громкоговорителей, во множестве случаев музыка отвлекает от согласованности грамматических структур и, следовательно, от смысла того, что говорится. Музыка может функционировать как своего рода шум. Всякий раз, когда музыка пытается копировать голос, Аблингер сознательно сохраняет значительные расхождения между голосом и музыкой, провоцируя когнитивный диссонанс, который стоит в смысловом центре пьесы. Аблингер подтверждает: «Я стараюсь сделать процесс восприятия ощутимым... Существует способ, благодаря которому один человек может воспринимать звук двойственным образом, это именно то, чего я пытаюсь достичь» [6]. Точная транскрипция речевых оборотов в фортепианную партию, как ни парадоксально, противоречит и риторике, и содержанию слов даже

в тех случаях, когда демонстрирует корреляцию между музыкой и устным текстом. На протяжении всего цикла, когда слушатель воспринимает речь в ситуациях ее дублирования музыкой, конечный звуковой результат отвлекает от согласованности грамматических структур и, следовательно, от смысла того, что говорится в записанной речи. В таком случае музыка может функционировать как фоновый шум. Путем дублирования речевых тонов Аблингер способствует достижению эффекта когнитивного диссонанса, о котором уже шла речь выше.

Композиция создает уникальную возможность манипуляции музыкальными структурами, аффектами и политическим контекстом речи через сравнение целей оратора и композитора, использующего его речь в качестве музыкального материала. Возникающий в процессе слухового восприятия речи когнитивный диссонанс вызван в первую очередь биполярным эффектом слуха. Риторические и аффективные различия между изменениями речевой записи резко контрастируют с аналогичными трансформациями, перенесенными в область музыкальной формы. Биполярность образуется за счет расхождений метрических акцентов, структур фраз, а также между вариантными и гармоническими несоответствиями паттернов «речевой мелодии» и реплик, возникающих в то же самое время. Примером подобного рода различий может служить такт, в котором в речевой записи звучит слово «капитализм» (10–11 такты) (рис. 5).

Сочетание речевой строчки в эскизах композитора, прописанное как своеобразная «речевая мелодия», и сопровождение фортепиано, сгенерированное при помощи транскрипции той же самой мелодии, движутся параллельно, однако музыкальное развитие и фигуры речи принципиально различны. Фортепианная партия расположена на октаву выше речи. Примером может служить различие между естественным метрическим акцентом «Я черная женщина» и инверсией акцента, которая происходит в нотном тексте, когда метрический акцент не совпадает.

Эскизы к циклу, опубликованные в диссертации Джереми Вудрофа, позволяют судить о том, каким образом производилась генерация речи в фортепианную партию [15, p. 110]. На верхней вокально-речевой строчке располагаются обозначения частот анализа речи (рис. 6).

Свой принцип работы, используемый как в «Голосах и фортепиано», так и в “Quadraturen” и во многих других композициях, Аблингер определяет как «миметический инструментальный синтез». В действительности речь идет о технологии инструментального ресинтеза речи, аналогичного по сути своей принципам инструментального синтеза у французских спектралистов. Однако есть ряд существенных различий, главное из которых состоит в принципах работы с акустическими инструментами, представленных у спектралистов в более традиционном качестве, а у Аблингера модернизированных для воспроизводства речи.

Наиболее ранний пример спектрального анализа речи, используемого для музыкальной композиции, — это пьеса Франсуа-Бернара Маша “Le son d’une voix” (1964) на основе чтения стихотворения Поля Элюара. Этот анализ был применен к последующей инструментальной транскрипции, реализованной крупным инструментальным ансамблем с участием ударных инструментов.

Еще одним, более поздним и ярким примером обращения к речевым записям в качестве спектральной основы композиции может служить пьеса Джонатана Харви — одного из продолжателей спектральной линии в новой музыке. В своей

6 I am a comm - u - nist because I am con - vinc -

7

24 I'm a comm - u - nist but - cause I be - lieve

25

32 that I am a commu-nist because I be - lieve that black - men

33

34 I'm a comm - u - nist a black wo - man commu-nist

35

Рис. 5. Аблингер П. «Голоса и фортепиано», «Анджела Дэвис» (фрагмент предварительного нотного текста тт. 11–12)

be-fore a - ny thing else I'm a black wo - man and I've ded - i -

1/16 and triplets strong and clear, non legato, distinct

ca - ted my life to the - stru - ggle for - the lib - er - a - tion of black peo - ple, My en - sla - ved

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

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

Рис. 6. Аблингер П. «Голоса и фортепиано», «Анджела Дэвис»
(фрагмент предварительного нотного текста)

масштабной композиции “Speakings” (2013) в качестве живого материала для акустических фотографий он использует мантру, которая является речевым базисом для инструментальной трансформации⁵. Техническую основу композиции составила программа “Orchidée”, созданная в IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique). С ее помощью спектральная динамика речевых структур интегрировалась в оркестровое пространство. Музыкальная реализация состояла в поэтапном становлении речи в качестве музыкального материала: первый — отбор элементов и их спектральный анализ, второй — оценка возможных эффектов,

⁵ Об этом подробнее см.: [16, с. 92–8].

создание предпосылок для их осуществления и далее — программирование этих звуковых эффектов в режиме реального времени. Выбранные композитором звуковые файлы с записью мантры при помощи спектрального анализа были интегрированы в процесс семплирования и последующую конвертацию в инструменты симфонического оркестра. Организация многообразного и разнородного в звуковом отношении материала была осуществлена в режиме реального времени при помощи вокодера (кодировщика голоса) для синтеза речи на основе произвольного сигнала, тритмента (treatments), отвечающего за звуковой сценарий и спатIALIZацию (spatialisation) и организующего пространственную локализацию звука. В одной из композиций цикла “Quadraturen” П. Аблингер в значительной степени модернизировал эту идею, заменив вокодер вполне традиционным музыкальным инструментом — фортепиано. При помощи технологии ресинтеза фортепиано с особым механизмом звуковоспроизведения в буквальном смысле «заговорило» человеческим голосом.

В IV пьесе из цикла “Quadraturen”, который продолжает тематическую линию «Голосов и фортепиано», исходный материал состоит из шести различных звукозаписей городской среды. «Так же как и в предыдущем цикле, они образуют как необработанный аккомпанемент, так и основной материал для инструментов, которые параллельно с записями воспроизводят результаты анализа временного и спектрального сканирования последнего <...> с применением очень грубого сканера, который отстает от сложности действительности. Но в то же время такое отставание отражает специфику процесса наблюдения» [13].

Во всей серии композиций “Quadraturen” спектральный анализ осуществляется на основе различных записей: это и белый шум, и речь, и записи музыкальных фрагментов. Основной идеей, так же как и в цикле «Голоса и фортепиано», становится принцип сопоставления натуральных звуков с их ресинтезированными двойниками — воспроизведение фонограмм с помощью инструментов. Цикл пьес “Quadraturen” аналогичен по замыслу «Акустическим пространствам» Гризе, основная идея которых — работа с действенной природой звука, а в случае с Аблингером еще и с речевыми элементами.

Во второй части цикла “Quadraturen II” (“*Raum der Erkenntnis / Vertreibung*”) базовым материалом для композиторской работы становятся речи из выступлений великих мировых политиков: Гитлера, Ленина, Кастро, Кинга и Кеннеди. Речевые записи в соответствии с аблингеровской идеей «пикселизации» и зернистости звука помещены в единую замедленную временную сетку. Для этой пьесы, в отличие от более традиционного цикла «Голоса и фортепиано», композитор избирает жанр звуковой инсталляции. Шесть громкоговорителей расположены по периметру помещения, по одному на каждого «героя». Причем размещены они особым образом — над слушателями: так, чтобы, услышав голос из репродуктора, слушатель наклонился и прочитал название части и имя персонажа — обладателя запечатленного голоса. Восприятие меняет свой фокус: первоначальное впечатление — речь как музыка, не соотношенная с конкретным деятелем. Второй фактор восприятия — это узнавание, когда музыка речи, воспринятая именно таким образом, становится собственно речью.

В “Quadraturen III” (“*Wirklichkeit*”) восемь частей. *Quadraturen III-a* основывается на тексте молитвы «Радуйся, Мария», который также малоузнаваем, так как пре-

вращается в музыку речи, согласно единой идее цикла. В отличие от предыдущей части цикла здесь используется фортепиано.

В *Quadraturen III-b* («Фиделито / революция и женщины») звуковой материал составлен из записей на восьми сторонах четырех грампластинок с речами Фиделя Кастро, включающих аплодисменты и звуки ликования (преимущественно женской аудитории) из его речи 1974 г. Эти звуки интегрируются в пространство фортепиано. П. Аблингер стремится подчеркнуть трехмерность звука и уподобить его 3D-изображению. Голос кажется несовместимым с фортепиано, однако композитор доказывает, что это не так. Фортепиано в буквальном смысле заговорило. Для этого автору пришлось установить замысловатую техническую систему. Внутри фортепиано — прикрепленный к клавиатуре механизм, который позволял бы нажимать одновременно все 88 клавиш. Так П. Аблингер создает эффект распадающегося на условные пиксели гигантского постера.

Quadraturen III-f — пьеса, которая получила название от своего звукового первоисточника — записи письма Шенберга, которое он диктовал своему секретарю, будучи в состоянии исключительного раздражения и возбуждения. Текст письма — выражение негодования, адресованное издателю, по поводу несогласованности публикации. В композиции «Письмо от Шенберга» то, что обычно делает вокодер (устройство синтеза речи на основе произвольного сигнала с богатым спектром), осуществляется при помощи фортепианной клавиатуры, в которую внедрен особый механизм различных электронных схем. Происходит это мгновенно — в режиме реального времени. Программа и технология, разработанные исследователями Университета Граца, — это «механизм», который переводит спектральный анализ записи разговорной речи в кластеры, воспроизводимые при помощи роботизированного устройства, применяемого на клавиатуре инструмента. «Возможность слышать одновременно и фортепианные кластеры, и запись голоса дает опыт активного восприятия, который в другой ситуации был бы невозможен», — утверждает в одном из своих интервью Аблингер [6].

В последней композиции цикла — *Quadraturen III-i* — рояль П. Аблингера в буквальном смысле заговорил по-китайски. Эта звуковая инсталляция была представлена на биеннале в Шанхае в 2014 г.

Подводя итоги проведенному анализу взаимоотношений звука как музыкального компонента и речи как основания музыкального звука и их активного взаимодействия в творческой концепции Петера Аблингера, можно сделать следующие выводы:

- принципы преобразования звука, применяемые П. Аблингером, — это технология ресинтеза звука. Спектральный синтез и ресинтез являются продолжением и развитием идеи вокодера, аддитивного синтеза, представленного с позиций новых технологий и цифровых алгоритмов;
- ресинтез, применяемый для синтеза речи в физическом моделировании, используется Аблингером для превращения немзыкальной информации в звуковое полотно.

В технологическом процессе выделяются следующие этапы: 1) анализ звукового фрагмента и построение на его основе визуализированного образа звука: зависимостей частот — времени — громкостей; 2) визуальное представление звука

можно экспортировать и в качестве изображения (акустической фотографии), которое подлежит редактированию; 3) импортирование акустической фотографии обратно, при котором изменения в изображении будут преобразованы в звук. Для анализа и построения сонограммы («полотна» / акустической фотографии) применяется алгоритм FFT — Fast Fourier transform (БПФ — быстрого преобразования Фурье). В результате работы FFT-алгоритма звук раскладывается на составляющие его частоты. Информация по каждой частоте в каждый отрезок времени анализируется, в результате строится изображение, где по оси X откладывается время, по оси Y — частоты, а громкость на пересечении координат выражается яркостью пикселя.

Использование сонограммы в качестве точки отсчета создает автору ряд проблем, так как подобная визуализация все же носит абстрактный характер, который предполагает отсутствие прямого отношения реципиента к воспринимаемым звуковым составляющим. В частности, «пространственные» характеристики сонограммы представляют звуковые события в контексте сетки частот — времени — громкостей. Именно эта сетка и подлежит трансформации в концепции Аблингера. В силу абстрактности возникают вопросы, касающиеся определения иных параметров: звукового поля, тембра, динамики и темброво-оркестрового решения.

Там, где музыкальная композиция была обусловлена устаревшими средствами фиксации звукового материала, наконец появилась возможность воспроизвести весь спектр звука, визуализировать его, подвергнуть ревизии и затем вернуть в преобразованном виде. П. Аблингер утверждает, что мы не способны слушать окружающий мир вне того, что традиционно называется музыкой: «Музыка становится наблюдателем этих новых звуков, которые не имели грамматики, хотя с ними уже и работали с тысячу лет». Композитор представляет музыку в качестве «универсального анализатора реальности» [10].

Литература

1. Адорно, Теодор. *Эстетическая теория*. Пер. Александр Дранов. М.: Республика, 2001.
2. Булез, Пьер. *Ориентир I*. Пер. Борис Скуратов. М.: Ecce homo; Logos-altera, 2004.
3. Lachenmann, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
4. Кириллина, Лариса. «Луиджи Нono». *Открытый текст*. Дата обращения июнь 15, 2015. <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655>.
5. Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Transl. by B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
6. Bosetti, Alessandro. “Speech music and /or Alessandro Bosetti in conversation with Peter Ablinger, Tomomi Adachi, Arturas Bumšteinas, Jenny Walshe and Alexander Waterman”. Дата обращения ноябрь 27, 2017. <http://www.melgun.net/read/speech-music-and-or-alessandro-bosetti-in-conversation-with-peter-ablinger-tomomi-adachi-arturas-bumsteinas-jenny-walshe-and-alexander-waterman/>.
7. Ablinger, Peter. “Phonorealism”. Дата обращения август 20, 2017. <http://ablinger.mur.at/phonorealism.html>.
8. Лаврова, Светлана. “Автор в новой музыке ‘эпохи технической воспроизводимости’”. *Вестник Академии Русского балета*, no. 2 (43) (2016): 174–80.
9. Ablinger, Peter. “Black Square and Bottle Rack: noise and noises”. In *Noise in and as Music*, edited by Aaron Cassidy, Aaron Einbond, 60–86. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013.

10. Ablinger, Peter. "Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf Norwegisch in der Musikzeitschrift 'Parergon' anlässlich des Festivals 'Happy Days', Oslo, April 2005". Дата обращения август 20, 2017. <http://ablinger.mur.at/phonorealism.html>.
11. Mello, Chico. *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Aachen: Shaker Verlag, 2010, 306 S.
12. Витгенштейн, Людвиг. *Логико-философский трактат*. Пер. Игорь Добронравов и Делир Лахути. М.: Издательство иностранной литературы, 1958.
13. Ablinger, Peter. "Voices and Piano". Дата обращения август 20, 2017. http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf.
14. Сартр, Жан-Поль. *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии*. Пер. Виталий Кольядко. М.: Республика, 2000.
15. Woodruff, Jeremy. "A musical analysis of the people's microphone: voices and echoes in protest and sound art and Occupation 1 for string quartet". Doctor of Philosophy diss., University of Pittsburgh, 2014.
16. Лаврова, Светлана. "Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма". Дис. д-ра иск. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2016.

Статья поступила в редакцию 11 сентября 2017 г.,
рекомендована в печать 28 февраля 2018 г.

Контактная информация:

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

Music of speech and musical speech in the compositions of Peter Ablinger

Svetlana V. Lavrova

Vaganova Ballet Academy,
2, Zhdchego Rossi st., St. Petersburg, 191023, Russian Federation

For citation: Lavrova S.V. Music of speech and musical speech in the compositions of Peter Ablinger. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2018, vol. 8, issue 2, pp. 157–178. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.201>

The article is devoted to the problem of the interrelation between speech and music, what for the composers of the last third of the XX — early XXI centuries is a very relevant research problem. *The subject of the study in the article* is the relationship between speech and musical structures in the work of one of the brightest representatives of modern music of the Austrian composer — innovator Peter Ablinger. The composer applies all possible elements of noise as a full-fledged sound material, and a separate vector of his creativity is the transformation of speech into a musical object. Noise and speech in its concept are not at all in a chaotic quality, since the central elements of the system are: the nature of sound, space and time. *The relevance of the research topic* is justified not by the study of P. Ablinger's work in Russian musicology, but also by the new formulation of the problem of the relationship between speech and music, where the musical tissue is generated from speech elements by means of a certain program. *As a research methodology*, the author turns to the study of the technical strategies of the composer, localized with the help of the general idea designated by Ablinger as a method of "phonorealism". In this context, modern digital methods of photo processing are compared with the principles of the composer's work with the primary elements of sound recording — acoustic photographs. *The main conclusions from the study* carried out in the article are that earlier the musical composition was conditioned by the obsolete means of fixing the sound material. Ablinger's technology and innovative ideas today allow you to reproduce the whole

spectrum of sound, visualize it, revise it and then return it in a transformed form. The composer represents music as a “universal analyzer of reality”.

Keywords: music and speech, Peter Ablinger, speaking piano, *Voices and Piano*, *Qadraturen*, musical sound and noise, phonorealism, new music of post-serialism.

References

1. Adorno, Teodor. *Esteticheskaia teoriia*. Translated by Aleksandr Dranov. Moscow: Respublika, 2001. (In Russian)
2. Bulez, P'ér. *Orientiry I*. Translated by Boris Skuratov. Moscow: Ecce homo; Logos-altera, 2004. (In Russian)
3. Lachenmann, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
4. Kirillina, Larisa. “Luidzhi Nono”. *Otkrytyi tekst*. Accessed June 15, 2015. <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655>. (In Russian)
5. Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Translated by B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
6. Bosetti, Alessandro. “Speech music and /or Alessandro Bosetti in conversation with Peter Ablinger, Tomomi Adachi, Arturas Bumšteinas, Jenny Walshe and Alexander Waterman”. Accessed November 27, 2017. <http://www.melgun.net/read/speech-music-and-or-alessandro-bosetti-in-conversation-with-peter-ablinger-tomomi-adachi-arturas-bumsteinas-jenny-walshe-and-alexander-waterman/>.
7. Ablinger, Peter. “Phonorealism”. Accessed August 20, 2017. <http://ablinger.mur.at/phonorealism.html>.
8. Lavrova, Svetlana. “Avtor v novoi muzyke ‘epokhi tekhnicheskoi vosproizvodimosti’” [“The Authorship in New Music of ‘age of mechanical reproduction’”]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, no. 2 (43) (2016): 174–80. (In Russian)
9. Ablinger, Peter. “Black Square and Bottle Rack: noise and noises”. In *Noise in and as Music*, edited by Aaron Cassidy, Aaron Einbond, 60–86. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013.
10. Ablinger, Peter. “Interview mit Fragen des Komponisten Trond Olav Reinholdtsen, erschienen auf Norwegisch in der Musikzeitschrift ‘Parergon’ anlässlich des Festivals ‘Happy Days’, Oslo, April 2005”. Accessed August 20, 2017. <http://ablinger.mur.at/phonorealism.html>.
11. Mello, Chico. *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Aachen: Shaker Verlag, 2010.
12. Vitgenshtein, Liudvig. *Logiko-filosofskii traktat*. Translated by Igor’ Dobronravov and Delir Lakhuti. Moscow: Izdatel'stvo inostrannoi literatury, 1958. (In Russian)
13. Ablinger, Peter. “Voices and Piano”. Accessed August 20, 2017. http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf.
14. Sartr, Zhan-Pol'. *Bytie i nictito: Opyt fenomenologicheskoi ontologii*. Translated by Vitalii Koliadko. Moscow: Respublika, 2000. (In Russian)
15. Woodruff, Jeremy. “A musical analysis of the people’s microphone: voices and echoes in protest and sound art and Occupation 1 for string quartet”. Doctor of Philosophy diss., University of Pittsburgh, 2014.
16. Lavrova, Svetlana. “Proektsii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoi filosofii v muzyke postserializma”. DA diss. Kazanskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. N. G. Zhiganova, 2016. (In Russian)

Author’s information:

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