

На правах рукописи

Л. Лейпсон

Лейпсон Людмила Викторовна

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ В ТВОРЧЕСТВЕ
ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ:
ОТ ФОНЕТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ К ПЕРФОРМАТИВНОСТИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск
2017

Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Научный руководитель:

Александрова Людмила Викторовна
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Новосибирская
государственная
консерватория имени М. И. Глинки»,
профессор кафедры композиции

Официальные оппоненты:

Синельникова Ольга Владимировна
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт культуры»,
профессор, заведующая кафедрой
оркестрово-инструментального
исполнительства

Коробейников Сергей Савельевич
кандидат искусствоведения, доцент,
ГАОУ ВО НСО «Новосибирский
государственный театральный институт»,
доцент кафедры истории театра,
литературы и музыки

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена», кафедра
музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии

Защита состоится 30 ноября 2017 года в 17 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2017 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения,
доцент



О.В. Новикова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящая работа посвящена исследованию музыкального материала в творчестве представителей западноевропейского авангарда второй половины XX и начала XXI веков. В контексте характерных для авангарда – кардинальных для музыкального искусства – перемен многоаспектное изучение данной проблемы приобретает важнейшее значение для осознания сущностных основ современного композиторского мышления. В трактовке понятия авангарда значимым для диссертации стало определение немецкоязычной энциклопедии (ред. К. Дальхауза и Х. Данузера): «Авангард: прогрессивное, часто находящееся в пограничной сфере – между литературой, изобразительным искусством и музыкой – направление..., содержит протест против разделения на искусство и жизнь... после 1950 отмечено негативным отношением к традиции и преследует цель создания специфического эстетического опыта. В широком смысле используется как синоним „новой музыки“»¹.

Актуальность рассмотрения и конкретизации современного понятия музыкального материала видится в следующем. Во-первых, проблема «музыкального» до сих пор является одной из самых сложных. Определение границ между *музыкальным и немзыкальным*, по словам Г. Орджоникидзе, это «самая большая трудность, с которой сталкивался музыкальный анализ»². Во-вторых, актуальность проблемы «музыкальный материал» в настоящей ситуации еще более заострилась: произошедший во второй половине XX и начале XXI веков новый виток синтеза искусств и диалогичных отношений искусства с наукой, новыми информационными технологиями, природой, бытом привел к широкому внедрению *шумового и незвукового* материала в композиторское творчество. Его новая *мультисенсорная комплексность* нередко становится причиной обвинительных приговоров, утверждающих, что многое из сочиняемого сегодня – «это не музыка». Назрела необходимость решить вопрос легитимности комплекса нетоновых и перформативных средств в материале произведений представителей авангарда. Отметим, что процесс нашего поиска не направлен на выведение неопровержимых доказательств или критериев узаконивания эстетической ценности конкретного материала конкретных произведений: эта проблема, по словам М. Бонфельда, «не может быть решена в рамках аналитической теории»³. Речь идет о формировании *актуального взгляда на понятие музыкального материала* на фоне *изменившейся эстетической ситуации* в целом. В-третьих, особую роль в актуализации представления о том, что творцы музыкального искусства понимают под музыкальным материалом в наше время, играет проведенное автором данной работы эмпирическое исследование на основе десятилетнего

¹ Danuser H. Neus Handbuch der Musikwissenschaft. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von C- Dahlhaus, fotgeführt von H- Danuser. – Darmstadt: Wissensgaftliche Buchgesellschaft, 1997. – Bd. 7. – S. 381. – S. 417. (Здесь и далее перевод из иностранных источников принадлежит автору диссертации).

² Орджоникидзе Г. Ш. Проблемы ценности в музыке // Сов. Музыка. – 1988. - № 4. – С. 53.

³ Бонфельд М. Ш. Проблемы анализа // Муз. Академия. – 1996. – № 2. – С.150

посещения концертов и фестивалей современной музыки Германии и других стран Западной Европы с 2007 по 2016 годы. В-четвертых, на нынешний момент проблема музыкального материала является одной из наиболее широко дискутируемых тем в международной науке. Включение в дискурс отечественного музыковедения в большей степени непереуведенной на русский язык и еще находящейся в развитии современной зарубежной научной мысли о современном понятии музыкального материала, возможность дальнейшего исследования этой проблемы на базе российской науки – еще один немаловажный аспект, обеспечивающий актуальность данной работы.

Степень изученности проблемы. Специфике понятия «музыкального» (текста, языка, мышления) посвящены многочисленные труды отечественных музыковедов как старшего, так и нынешнего поколения: Б. Асафьева, А. Лосева, М. Арановского, Л. Акопяна, Л. Александровой, Е. Назайкинскогo, Г. Орджоникидзе, М. Бонфельда, Ю. Кона, В. Холоповой, В. Медушевскогo, А. Амраховой, И. Стогний, А. Соколова. Не менее широкий спектр работ существует и в зарубежной научной мысли, это – Т. Адорно, К. Дальхауз, Х. Данузер, Х. Х. Эггебрехт, Х.-К. Метцгер, Ф. Блюме, Х. де ля Мотте-Хабер, Ш. Фрике. К понятию музыкального материала в отечественном музыкознании обращались обычно в связи с учением о музыкальной форме: такой подход мы найдем в трудах Б. Асафьева, Ю. Тюлина, Л. Мазеля и В. Цуккермана, И. Барсовой, Ю. Холопова, В. Холоповой, М. Бонфельда, Т. Кюрегян, В. Ценовой. В немецких трудах к вопросу музыкального материала обращались Э. Ганслик, В. Шренк, П. Беккер. Однако самостоятельной теоретической категорией он становится благодаря трудам Т. Адорно. С момента выхода его книги «Философия новой музыки» проблема музыкального материала в современном музыкальном искусстве не только не утратила своей актуальности, но до сих пор является *одной из самых важных и дискуссионных тем в западном музыкознании*. К ее разным аспектам обращаются как композиторы: А. Веберн, Э. Кшенек, М. Кагель, К. Штокхаузен, Л. Берио, Х. Лахенман, Д. Брехт, И. Крайдлер, так и ученые: К. Дальхауз, Х. Данузер, К. Блюмрёдер, Х.-К. Метцгер, Б. Джанмарио, А. Фесс, Е. Унгехойер, Г. Хиндрикс, Х. де ля Мотте-Хабер, Д. Зак и др.

Несмотря на то, что музыкознанием накоплен ряд важных наблюдений над философским, теоретическим, историческим и социологическим аспектами музыкального материала, все же исследования, посвященного проблеме выхода музыкального материала произведений авангарда XX–XXI веков *из автономии традиционно понимаемой «музыкальной тоновости» в сферу расширенной трактовки звука с привлечением комплекса незвуковых средств*, не существует. В данной работе локализуется правомерно возникающий при знакомстве с музыкой авангарда вопрос «а музыка ли это еще?» в более конкретную постановку проблемы: может ли представленный материал считаться музыкальным материалом? Если да, то что является современным музыкальным материалом и в какой системе координат – или в рамках какой

парадигмы – это возможно установить?

Цель исследования: определить актуальные исторические черты музыкального материала в творчестве западноевропейского авангарда второй половины XX и начала XXI веков в контексте формирования новой эстетической ситуации.

Объектом данного исследования является творчество представителей послевоенного западноевропейского авангарда в жанре фонетической композиции и пограничных жанрах *Sound Art*.

Предмет исследования – музыкальный материал как комплексный феномен в контексте выхода западноевропейского музыкального искусства авангарда второй половины XX – начала XXI веков из автономии традиционной тоновой (и частично звуковой) парадигмы.

Для осуществления поставленной цели необходимо решить ряд следующих исследовательских **задач**:

- 1) рассмотреть исторические предпосылки возникновения *новой эстетической ситуации* в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI веков на основе анализа процессов глобализации и научно-технического прогресса, являющихся ныне одними из самых влиятельных реалий современной жизни;
- 2) с опорой на труды российских и зарубежных ученых, посвященные *музыкальному материалу*, обратиться к его различным аспектам: историческому, теоретическому, социологическому и философско-эстетическому; выявить, в чем конкретно происходит смена парадигмы в его трактовке у представителей западноевропейского авангарда, и определить современное междисциплинарное наполнение этого понятия;
- 3) рассмотреть предпосылки зарождения жанра фонетической композиции (*Sprachkomposition*) и пути ее дальнейшего развития как пример расширения трактовки понятия музыкального материала при помощи включения в него языковых фонем, электронного звука, шума и перформативного жеста; продемонстрировать процесс выхода музыкального материала за границы существовавшей звукотоновой парадигмы на примере анализа ряда соответствующих сочинений западных композиторов второй половины XX и начала XXI веков;
- 4) представить социологический срез и анализ современной ситуации с помощью методов эмпирического исследования, то есть на основе личного погружения в среду концертной и фестивальной жизни Европы за 2007–2016 годы, сделать выводы о состоянии музыкального материала на нынешний момент; рассмотреть характерные черты комплексного материала новых синтетических (пограничных) жанров *Sound Art*: звуковые скульптуры, инсталляции, перформанс, хэппенинг, *Land-Art*, мультимедиа.

В аналитическом материале особое место отведено трем сочинениям К. Штокхаузена: «Песнь отроков», «Штимуунг» и «Инори». Каждому из них посвящен отдельный параграф. Такой ракурс диктуется признанной в западном музыкознании ролью К. Штокхаузена как пионера жанра *Sprachkomposition*.

Кроме того, немецкому композитору принадлежит широкая теоретическая разработка проблематики музыкального материала, аспектов его восприятия, информативности, новых отношений музыки и слова, музыки и пространства. Все это явилось причиной более подробного обращения как к музыкальной, так и к исследовательской деятельности данного представителя авангарда. Анализ штокхаузеновской композиции «Инори», которая имеет лишь опосредованное отношение к жанру фонетической композиции, предоставил возможность наиболее ярко продемонстрировать момент перехода композиторов второй половины прошлого века от фонетического материала к *незвуковому материалу жеста*.

Подробному анализу также подвергается фонетическая композиция XXI века Х. Дармштадта «Missa hebraica». Основания для этого видятся в следующем: она подтверждает актуальность принципов данного жанра на сегодняшний день и рассматривается в отечественном музыкознании впервые.

Остальные сочинения рассмотрены обзорно с целью демонстрации различных вариантов фонетической композиции и распространившейся тенденции к включению языковых фонем, а также мимики и жестов в музыкальный материал других жанров. Среди них: «Молоток без мастера» П. Булеза, «Прерванная песнь» Л. Ноно, «Анаграмма» М. Кагеля, «Глоссолалия» Д. Шнебеля, «Ночи», «Морские нимфы», «N'Shima» Я. Ксенакиса, «Солдаты», «Реквием для молодого поэта» и «Действие по Экклезиасту» Б. А. Циммермана, «Приключения» и «Новые приключения» Д. Лигети, «Тема: приношение Джойсу» и «Симфония» Л. Берио, «Девочка со спичками» Х. Лахенмана и «Лживый свет очей твоих» С. Шаррино.

Выбор материала для анализа пограничных жанров *Sound Art* (звуковые скульптуры, перформанс, хэппенинг, мультимедиа) обусловлен итогом десятилетнего опыта наблюдения за современной концертной и фестивальной жизнью Германии и некоторых других стран Европы (2007–2016) и частично следует логике программ этих событий. Наряду со значительным количеством исполненных на них произведений признанных авторов авангарда (Д. Кейджа, Э. Вареза, Д. Крама, Д. Шелси, Г. Парча, Ф. Гласса, Х. Лахенмана, В. Рима и др.), основную часть составляют новейшие сочинения современного поколения авторов: Р. Хорн, О. Шнеллера, Ш. Майера, П. Кауля, В. Шульца, С. Стена-Андерсона, Ш. Бартлинга, П. Витте, К. Баукхольт, С. Филипсц и др. Представлены также композиции и проекты коллективного авторства. Такой взгляд сочетает одновременно несколько важных аспектов: непосредственное соприкосновение с современными создателями исполняемых сочинений и их интерпретаторами; обращение к актуальным темам дискуссий с композиторами, исследователями Новейшей музыки и аудиторией, интересующейся новыми звучаниями; ознакомление с логистикой организации фестивалей, с особенностями концертных площадок, со слуховыми предпочтениями участвующих. Данный эмпирико-социологический ракурс исследования последней главы, повлиявший на содержание всей работы в целом, нашел свое

методологическое основание в трудах Т. Адорно. Немецкий ученый был убежден в острой необходимости установления взаимосвязи теории и эмпирического исследования – «взаимосвязи, которая постоянно постулируется как требование, но все время откладывается на будущее»⁴.

Методология исследования в целом базируется на *комплексном подходе*: это обусловлено рассмотрением *музыкального материала в междисциплинарном аспекте*. Для этого в диссертации привлекается широкий спектр методов как отечественной, так и зарубежной науки. Они объединяют философско-эстетический, культурологический, исторический, теоретический, аналитический, социологический, эмпирический, информационно-коммуникативный ракурсы исследования. Важную роль в раскрытии понятия музыкального материала и формировании современного представления о нем как междисциплинарной категории в эпоху смены традиционной музыкальной парадигмы сыграли философско-социологические работы Т. Адорно, исследования русского философа А. Лосева, труды по теории и истории науки американского физика Т. Куна и немецкого социолога Н. Лумана, немецких философов и лингвистов В. Бенямина и Л. Витгенштейна, французского исследователя теории информации и коммуникации А. А. Молля, российских и немецких музыковедов (и композиторов) И. Барсовой, М. Бонфельда, Ю. Холопова, Т. Кюрегян, Ю. Кона, Л. Александровой, А. Амраховой, К. Дальхауза, К. Штокхаузена, Д. Зака, И. Крайдлера; итальянского футуриста Л. Руссола, немецких ученых-фонетиков В. Майера-Эпплера, Г. Хайке.

Значимое место в понимании комплексной синтетической природы современного музыкального материала заняли работы отечественных исследователей А. Соколова, Н. Коляденко, Б. Галеева, И. Ванечкиной, Т. Кюрегян, О. Петрова; философа новых информационных технологий В. Флюссера; немецких музыковедов Х. Де ля Мотте-Хабера, Х. Данузера, Ф. Гертиха.

При обращении к анализу сочинений К. Штокхаузена, П. Булеза, Л. Ноно, М. Кагеля, Д. Шнебеля, Я. Ксенакиса, С. Шаррино, Х. Лахенмана, Х. Дармштадта, Д. Лигети, связанных с рассмотрением процесса расширения музыкального материала путем включения в него фонетического, шумового, электронного и незвукового материала, существенными стали теоретические труды самих композиторов, а также музыковедов Х. Данузера, К. Блюмрёдера, Р. Фризиуса, А. Фесса, Г. Хайке, С. Савенко, Н. Санниковой, М. Высоцкой, Г. Григорьевой, О. Акопяна, Е. Дубинец, Е. Феррапонтовой.

Базовую основу для понимания процессов глобализации – как предпосылки для формирования новой парадигмы в музыкальном искусстве авангарда и его материале – имели взгляды зарубежных ученых-экономистов Р. Робертсона и социолога Т. Левитта; отечественных исследователей – Е. Бабосова, Д. Варламова, а также болгарских и немецких музыковедов Е.

⁴ Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Пер. с нем. М. И. Левина, А. В. Михайлов. – М.; СПб.: Университ. кн., 1999. – С. 9

Коларовой, А. Палиевой, Ф. Гертиха, М. Грече, Х. Де ля Мотте Хабер.

В эмпирически направленной четвертой главе осуществляется опора не только на социологически-философский подход Т. Адорно, как было отмечено выше, но привлекаются теоретические и аналитические методы, общие как для отечественного, так и зарубежного музыкознания. В качестве источников можно назвать исследования Т. Кюрегян, О. Петрова, К. Дальхауза, Х. Данузера, Х. де ля Мотте-Хабер, Ф. Гертиха.

Научная новизна исследования. В диссертации *впервые* в отечественном музыкознании:

- музыкальный материал рассматривается как самостоятельное и междисциплинарное понятие;
- дается характеристика современных черт музыкального материала в творчестве западноевропейского авангарда второй половины XX и начала XXI веков;
- получает освещение современный музыковедческий международный дискурс на тему музыкального материала с учетом переведенных и в большей степени непереуведенных на русский язык иностранных текстов (Т. Адорно, К. Дальхауза, К. Штокхаузена, Д. Зака, И. Крайдлера, Х. Данузера, К. Блюмр дера, Хайнца-Клауса Метцгера, Борио Джанмарио, А. Фесса, Е. Унгехойер, Д. Брехта, Г. Хиндрикса, Х. де ля Мотте-Хабер и многих других);
- актуализируются понятия «композиторского» и «эмпирического материала» с опорой на современное исследование немецкого музыковеда Доменика Зака;
- вводится в отечественный научный обиход понятие *Sprachkomposition* – фонетической композиции, возникшее в немецком музыкознании (Х. Данузер);
- рассматриваются работы К. Штокхаузена с точки зрения новаторской трактовки музыкального материала – включения в него фонем и жеста;
- представляется и анализируется материал фонетической композиции XXI века «Missa hebraica» Х. Дармштадта;
- вводится и обосновывается понятие «пограничные жанры» с целью отграничить возникшие во второй половине XX века явления нового синкретиза в рамках авангардного искусства (звуковые скульптуры, инсталляции, перформанс, х ппенинг, л нд-арт и др.) от традиционных синтетических жанров;
- дается собственное определение *звуковой скульптуры* и рассматривается его роль в организации общественного звукового пространства;
- представлен большой объем уникального информационного материала (результат авторского эмпирического исследования) о современных фестивалях и концертах Германии (и выборочно других европейских стран) за последние десять лет (2007–2016);
- привлекается и адаптируется метод рассмотрения социологических систем и пары «медиум-форма» немецкого ученого-социолога Н. Лумана для формирования современного понимания музыкального материала;
- вводится новая информация о немецком ученом-физике, фонетике,

исследователе теории информации и коммуникации, инициаторе и создателе электронной музыки в Германии (и первой электронной студии в Кёльне) В. Майере-Эпплере и рассматривается его влияние на композиционные методы К. Штокхаузена;

- раскрывается роль деятельности итальянского футуриста Л. Руссоло как одного из пионеров по внедрению шумового материала в музыкальное искусство;
- привлекается понятие «эстетической коммуникации» с опорой на фонетико-музыкальное исследование Г. Хайке;
- рассматриваются процессы глобализации и открытия научно-технического прогресса с точки зрения их влияния на возникновение новой эстетической ситуации в западноевропейском музыкальном искусстве XX–XXI веков;
- вводится новая информация о взглядах философа компьютерной эры В. Флюссера на перспективу слияния искусства и техники в будущем.

Положения, выносимые на защиту: 1) в творчестве западноевропейского авангарда второй половины XX и начала XXI веков происходит смена парадигмы в понятии «музыкального», в связи с чем возникает необходимость актуализации понятия «музыкальный материал» (сосуществующего одновременно с конвенциональным понятием музыкального материала в творчестве академической парадигмы); 2) музыкальный материал в творчестве послевоенного авангарда выходит за пределы сложившейся в западноевропейской музыке автономии музыкальной тоновости и характеризуется не только расширенной трактовкой музыкального звука как комплексного акустического феномена, но и включением в него незвуковых компонентов (визуальных, пространственных, перформативных); 3) операция расширенного выбора музыкального материала становится одним из важнейших механизмов авангардистского композиторского мышления и приводит к одной из современных исторических тенденций: к усилению центробежных сил и новой мультисенсорной комплексности музыкального материала; 4) мультисенсорный уровень восприятия всего контекста исполнения музыкального авангардного опуса приобретает значение «общего кода» в постижении реципиентом композиторского замысла или концепта; 5) показательными жанрами авангарда, в которых происходит расширение современного понятия музыкального материала, являются фонетическая композиция (*Sprachkomposition*) и пограничные жанры *Sound Art* (звуковые скульптуры, перформанс, хэппенинг, лэнд-арт и др.); 6) современное понятие музыкального материала может являться отправной точкой междисциплинарных исследований.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 2 «История западноевропейской музыки», п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Достоверность результатов исследования обеспечена его методологической и теоретической обоснованностью, широтой охвата философского и исторического контекста, изучением композиторских, музыковедческих и других научных текстов на языке оригиналов, детальным анализом партитур, привлечением подтверждающего положения диссертации эмпирического опыта исследования.

Теоретическая и практическая значимость работы. Разработка современного понятия музыкального материала в творчестве представителей послевоенного авангарда представляется крайне важной как для осознания происходящих исторических процессов музыкального искусства второй половины XX – начала XXI веков, так и для выработки новых методов анализа музыки этого периода. Музыкальный материал во всем многообразии его междисциплинарных спектров может являться отправной точкой современного теоретического, исторического, философского, социологического, психологического и информационно-коммуникативного исследования. Материалы диссертации могут быть включены в курсы лекций по истории современной зарубежной музыки, теории и технике современной композиции, анализу музыкальных произведений, а также по истории культуры и искусства рубежа XX–XXI веков.

Апробация работы. Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки», обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите. Положения диссертации были заявлены в докладах на семи международных конгрессах и конференциях: Второй конгресс ОТМ в МГК им. П. И. Чайковского (Москва, 2015), две международные конференции в ГКА им. Маймонида (Москва, 2013, 2014), международная конференция в Российском государственном социологическом университете (Москва, 2015), международная конференция в МГИМ им. А. Г. Шнитке (Москва, 2017); международная конференция в болгарской Национальной музыкальной академии «Проф. Панчо Владигеров» (София, 2015); IV международная конференция в польском Варминско-Мазурском университете (Ольштын, 2015); а также на трех всероссийских конференциях – НГК имени М. И. Глинки (Новосибирск, 2013, 2014, 2015) и одной межвузовской – в НГАХА (Новосибирск, 2011); нашли практическое применение в проведении занятий по музыкальному анализу для педагогов-эвритмистов Вальдорфской школы г. Фленсбурга (Германия); в лекциях, проведенных автором в Вальдорфских школах г. Фленсбурга, г. Итцехо (Германия), г. Хельсинки (Финляндия), а также в НГК имени М. И. Глинки, Европейской Академии Занкельмарк (Германия) и международной школе-интернате Луизенлунд (Германия); две последние – совместно с доктором философии Альфом Херманном. Изданные материалы автора по теме данного исследования нашли применение в курсе Теории современной композиции в НГК имени М. И. Глинки. По теме диссертационного исследования опубликовано 17 статей, из которых четыре – в

изданиях, рекомендованных Высшей Аттестационной Комиссией Российской Федерации, три – в иностранных изданиях, одна из которых опубликована на немецком языке.

Структура работы. Работа состоит из Введения, четырех Глав, Заключения, Списка литературы, Приложения, включающего нотные примеры и схемы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, очерчивается круг существующих научных трудов, связанный с данной темой, определяются цель, объект и предмет исследования, ставятся задачи, представляется аналитический материал, характеризуется методология, на основе которой построена диссертация; определяются научная новизна, положения, выносимые на защиту, практическая и теоретическая значимость работы, приводятся сведения об ее апробации и излагается структура.

Глава I «Новая эстетическая ситуация в западноевропейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI веков» посвящена рассмотрению феномена парадигматичных перемен в музыкальном творчестве представителей западноевропейского послевоенного авангарда. В пяти параграфах главы раскрываются причины формирования *новой эстетической ситуации*, а именно: каким образом явления глобализации и достижения научно-технического прогресса влияют на географию композиторских биографий и стилей, на их философские и эстетические установки, на формирование новых жанров, видов знаковости, на изменение в трактовке основополагающих для музыкального искусства понятий – звука, материала, формы, произведения, авторства.

В § 1 *«Глобализация и влияние ее геополитического фактора на музыкальную жизнь современной Европы»* отмечается, что феномен глобализации, истоки которого лежат в экономической сфере, стал одной из самых влиятельных реалий общественной жизни XX века в целом (во всех его положительных и отрицательных качествах); очерчивается круг имен, связанных с введением и разработкой этого понятия в научный дискурс второй половины прошлого столетия; дается определение глобализации, указываются два ее причинных фактора (геополитический и научно-технический); рассматривается влияние геополитического фактора на биографии композиторов XX века и делается вывод, что судьбы многих крупных композиторов, определяющих облик современной европейской музыки, – это судьбы *художников-эмигрантов с транскультурным прошлым*; таким образом, указывается на *выход музыкального творчества рубежа XX–XXI веков за рамки некогда сложившихся национальных школ, на освоение и сосуществование различных культурных традиций в одном композиторском стиле, на формирование более широкого транскультурного звукового пространства*; обращается внимание на то, что для западноевропейского

музыкального авангарда второй половины XX века характерна *сознательная установка на интернационализацию музыкального языка*; проводится экскурс в историю возникновения международных курсов и фестивалей современной музыки; рассматривается факт изменения статуса музыкальных культур народов Африки и Азии, обусловивший *одну из важнейших тенденций музыки XX–XXI веков – процесс сближения музыкальных традиций Запада и Востока*.

В § 2 «**Влияние научно-технического прогресса на музыкальное искусство XX–XXI веков**» отмечается, что самой характерной чертой нашего времени является стремительное развитие научно-технического прогресса, и указываются три основных аспекта, оказавших влияние на современную ситуацию в музыкальном искусстве: 1) возникновение нового индустриально-урбанистического «звукового ландшафта» (термин Р. М. Шефера), кардинально изменившего понятие музыкального звука в XX веке; 2) изобретение нового способа сохранения и воспроизведения музыкальной информации – технической звукозаписи, принципиально повлиявшей не только на все важнейшие категории искусства, но и на понятие искусства вообще; 3) открытие новейших информационных технологий, распространение мировой сети интернета и формирование глобального информационно-коммуникационного пространства.

§ 3 «**Открытие звукошумового ландшафта – Луиджи Русоло**» посвящен деятельности представителя первого авангарда итальянского футуриста Л. Русоло; в ней демонстрируется зарождение сразу нескольких важнейших тенденций современного авангарда: использование технических шумов и урбанистической акустики в качестве музыкального материала для композиций; поиск адекватных способов фиксации нового музыкального материала (попытка изобретения индивидуальной нотации); создание новых звукотехнических устройств («Интонарумори»); теоретическое обоснование своих идей (манифест «Искусство шумов»); творчество на стыке смежных видов искусства и техники.

В § 4 «**Творчество музыкального авангарда в эпоху технической воспроизводимости – Вальтер Беньямин**» проводится анализ последствий изобретения и совершенствования звукозаписи для современного музыкального искусства. Для этого привлекается работа немецкого философа и лингвиста В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости». Отмечается, что всё увеличивающиеся возможности технической памяти остро поставили *проблему уникальности звучащего момента*. Это заставило композиторов стремиться к созданию сочинений с недетерминированным типом музыкального материала, *трудно поддающегося письменной (нотационной) и аудио-визуальной фиксации* и стало одной из причин возникновения *новых жанров в музыке авангарда второй волны (хэппенинг, перформанс, интуитивная музыка и др.)*, партитуры которых создают лишь *вероятностное «пространство» для звукового (и иного) воплощения*. Такое развитие становится причиной кризиса основных категорий конвенционального

музыкального творчества: произведения, нотации, автора, исполнителя, а также традиционной системы музыкальных институтов. Авангардисты *сознательно выступают противниками автономии музыкального искусства*, они расширяют *коммуникативные границы творческого процесса и создают широкое экспериментальное поле*. Все это в целом указывает на формирование во второй половине XX века *новой эстетической ситуации*.

В § 5 «Искусство и новые информационные технологии – Вилем Флюссер» рассматривается круг идей философа компьютерной эры, исследователя теории информации и коммуникации В. Флюссера, убежденного в том, что утверждение о разрыве между техникой и искусством давно потеряло силу; актуальность его взглядов доказывается на новейших примерах искусства на базе компьютерных технологий XXI века.

Глава II «К современному понятию музыкального материала⁵: философский, исторический, теоретический и социологический аспекты» разработана с опорой на международный научный дискурс и посвящена многоаспектному раскрытию понятия ММ. В тексте главы определяются актуальные исторические характеристики современного ММ у представителей западноевропейского авангарда второй половины XX и начала XXI веков, а также показывается необходимость междисциплинарного подхода к его исследованию в контексте новой эстетической ситуации.

В § 1 «Понятие музыкального материала в музыкальной науке» отмечаются два значения, в которых обычно употребляется выражение «ММ» («материя» и «готовый текст»); указывается на отсутствие определения ММ как самостоятельного понятия в энциклопедических источниках и на традицию рассмотрения материала в паре с формой (идущей от Аристотеля); делается наблюдение, что наличие в понятии ММ реальной физическо-акустической материи отнюдь не делает его музыкальным, таким образом, именно слово «музыкальный» становится средоточием абстрактных, художественно-эстетических смыслов, придавая самому понятию метафорический характер; анализируется определение ММ Э. Ганслика, обращается внимание на то, что понятие музыкального тона как основного элемента ММ является сформированным человеческим сознанием историческим образцом; намечается поворот в понятии ММ в XX веке (П.Беккер, В.Шренк).

В § 2 «Теория музыкального материала Т. Адорно и ее место в современной музыковедческой мысли» показывается, что сегодня в музыковедении является бесспорным тот факт, что именно Т. Адорно стал исходной точкой современного основополагания этого термина. В «Философии новой музыки» Т. Адорно полемизирует с «наивным» понятием музыкального материала – как некой абстрактно предоставленной композитору совокупности тонов – и придает понятию музыкального материала *историческое измерение* («Материал не только сужается и расширяется с ходом истории. Все его специфические

⁵ Далее в тексте словосочетание «музыкальный материал» фигурирует в виде сокращения «ММ».

черты – это знаки исторического процесса»⁶). Он вводит *социологический аспект* рассмотрения ММ и включает в него элемент *общественного сознания*, формирующего *историко-стилистические образцы ММ*, дополняет ММ присутствием фигуры творца и результата его труда. Эти положения частично подтверждаются аналогичными мыслями отечественных музыковедов Ю. Тюлина, И. Барсовой, М. Бонфельда, Е. Назайкинского, М. Арановского. В параграфе также проводится экскурс в международный дискурс, посвященный теории Т. Адорно: А. Веберн, Э. Кшенек, К. фон Блюмрөдер, Г. Хиндрикс, К. Дальхауз. Последний делает важное уточнение, что различается не только ММ разных эпох, но и *само понятие материала в них* (например, в конвенциональном и авангардном творчестве), он указывает на важность *эмпирико-исторических исследований* для того, чтобы определение актуальных черт ММ происходило «не через догму утверждения», а через реконструкцию исторического процесса. К. Дальхауз называет ММ композиторской, эстетической, историко-философской, социологической категорией и междисциплинарным термином.

В § 3 «*Расширение понятия „музыкальный звук“ в творчестве представителей послевоенного авангарда как предпосылка для новой трактовки музыкального материала*» рассматривается одна из причин пересмотра и новой постановки проблемы ММ в XX веке, а именно: *смена парадигмы в представлении о физической природе музыкального звука*. Отмечается, что *традиционная система* некогда убедительного аналитического аппарата *музыкознания* в XX столетии теряет свою универсальность, так как она строилась на понятии музыкального звука как звуковысотно фиксируемого *тона темперированной системы* и ее законах. Признается, что нововенская школа явилась сменой парадигмы в *организации звуковысотности*, однако делается наблюдение, что понятие музыкального звука, все еще находится *внутри автономии тоновости темперированной системы*. Утверждается, что значительно более радикальные последствия для музыкального искусства принесло включение в композиционный материал *шумового элемента*, оно стало *нарушением традиционных представлений о границе музыкального и немusicalного*. Показывается, что звук в творчестве представителей авангарда *не рассматривается больше как явление исключительно тоновой природы, а как комплексный акустический феномен* во всем многообразии его оттенков; указывается на *факт перемещения шума и тишины с периферии звукового пространства на место равноправных и легитимных составляющих частей ММ*, которые в некоторых композициях авангарда (электронных, алеаторических) приобретают *формообразующую функцию*.

В § 4 «*Проблема незвукового материала и его интерпретация в современной музыковедческой науке*» раскрывается основная проблема ММ послевоенного авангардного творчества: включение в него *незвукового материала*.

⁶ Adorno T. W. Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. – Bd. 12. – S. 38.

Отмечается, что тенденция к визуализации, театрализации звукового, привлечению в него *мультисенсорного аспекта* – явление отнюдь не исключительное. Несмотря на это, она до сих пор представляет собой сложную теоретическую и эстетическую проблему, которая экзистенциально затрагивает вопросы внешних границ музыкального искусства и его материала. Однако указывается, что включение такого, с точки зрения классической парадигмы, «нелегитимного материала» в музыкальные композиции является свершившимся историческим фактом, и игнорировать его больше невозможно, предлагается признать его значение для современной композиторской практики. В тексте параграфа констатируется, что существуют различные подходы осознания новой синтетической природы ММ: концепция А. Соколова об «искусственном синкретизме»; синестетический метод исследования искусства, который рассматривает «визуальный параметр» музыкального опуса; социологический подход к трактовке искусства с учетом коммуникативных исследований, в частности, теория Н. Лумана, на которую опираются современные немецкие музыковеды (Д. Зак и И. Крайдлер). Очерчиваются три важнейших принципа функционирования социологических систем (в том числе и музыкального искусства) Н. Лумана; к ним относятся: аутопоэзис, самореферентность и коммуникация (с внешней средой несистемы); результатом является *самоопределяющаяся* сущность музыкального искусства и его материала – они продуцируют сами себя, осуществляя выбор из «окружающей среды несистемы». В параграфе рассматривается интерпретация И. Крайдлером системной пары Н. Лумана «медиум-форма» на музыкальном материале, а также высказывания композиторов и исследователей западноевропейского авангарда, согласно которым, незвуковой материал является частью ММ. В заключение делается вывод, что на данном историческом этапе происходит *смена центростремительных сил* ММ, характерных для автономной системы музыкальной тоновости (они направлены вовнутрь, на разработку существующего материала и закрепления канонов), *новыми – центробежными силами*, направленными вовне, на захват новых сфер и освобождение от сложившихся канонов.

В § 5 «**Тенденция современного музыкального материала к открытой форме и расширению коммуникативных свойств**» показывается, что центробежная тенденция современного материала формирует новые типы его структурирования; рассматриваются труды как отечественных, так и зарубежных музыковедов (и композиторов), в которых отмечается тяготение композиций этого периода к так называемым *открытым формам* – они ориентированы не на разработку знакомых образцов, а на увеличение *новой информации*, для них характерно сознательное введение неоднозначности, множественности, иррациональности, эффекта обратной связи, в котором воля композитора активизирует способности слушателя или исполнителя к ответному действию; указывается на увеличение коммуникативных свойств материала открытых форм.

В § 6 «Проблема композиторского и эмпирического материала» отмечается, что в композициях с открытой формой и недетерминированным типом материала происходит значительный разрыв между композиторским и эмпирическим материалом (терминология немецкого музыковеда Д. Зака), их нетождественность, увеличивающаяся с переходом от традиционной нотной записи к другим видам фиксации (графическим, словесным, событийным), что заново ставит проблему анализа таких сочинений. В данном контексте предлагается сменить ракурс исследования и обратиться к идеям коммуникативной теории (понятие эстетической коммуникации Г. Хайке, Первоначальной и Второстепенной информации). В тексте параграфа указывается на выступление в композициях авангарда на первый план игрового, коммуникативного элемента, в них нередко ответственность за звуковой результат принимает на себя исполнитель (иногда и слушатель); это становится причиной *векторной смены традиционных причинных отношений между отправителем* (композитором) *и получателем* (исполнителем, слушателем). Утверждается, что отсутствие в ММ такого рода «общих кодов» восприятия, становится одной из причин к «подключению» в него мультисенсорного незвукового аспекта, обладающего мощным комплексным воздействием.

В § 7 «К вопросу о современных исторических чертах музыкального материала в новой системе координат» делаются следующие выводы: понятие ММ в различных системах музыкального языка может отличаться, так же, как и принципы работы творческого субъекта с ним, представления о нем могут расходиться как в разных исторических стилях и эпохах, так и в различных социальных группах музыкального сообщества (например, по утверждению И. Барсовой, ММ аклассических направлений с точки зрения классики будет воспринят как «нарушение законов прекрасного», как «ломка закономерностей»). Под ММ в данной работе понимается результат *выбора, осуществляемый творческим субъектом или субъектами, из исторически обусловленной суммы возможностей, понимаемой на данный момент музыкальным сообществом (или его частью) как музыкальное искусство; целью и результатом этого выбора является создание музыкальных композиций или музыкально-коммуникативных эстетических ситуаций. ММ рождает сложную коммуникативную систему взаимозависимостей и разнореферентных факторов: ему свойственны аутопоэзис, самореферентность и необходимые для сохранения жизнеспособности своей системы отношения со средой не-системы* (окружающей средой). ММ присущ *дуализм процессуальности и оформленности, разное соотношение мобильных и стабильных частей, что связано не только с эстетическими установками, но и с существующей системой нотации.* В определенные эпохи могут преобладать *центростремительные* тенденции (способствующие автономии материала), в иные – *центробежные* (способствующие его разомкнутости), так же как и *однонаправленность или разнонаправленность векторности* социологической цепи (автор-произведение-интерпретатор-слушатель). Вслед за К. Дальхаузом

признается, что *музыкальный материал является сложной диалектической, исторической, эстетической, философской, социологической, теоретической и, следовательно, междисциплинарной категорией. Актуальные исторические черты ММ XX–XXI веков заключаются в следующем: смена центростремительных сил центробежными силами, расширение понятия музыкального звука (он больше не тон, а комплексный акустический феномен), включение незвукового комплекса средств, апеллирующего не только к слуховому, но и к мультисенсорному восприятию; сосуществование разных знаковых систем; новые формы структурирования и презентации; разновекторность социологической цепи, усилении синтагматики и коммуникативности.*

Глава III «Расширение понятия музыкального материала в фонетической композиции: *Sprachkomposition* в творчестве западноевропейских композиторов второй половины XX – начала XXI веков» представляет собой аналитические очерки, в которых раскрываются конкретные пути выхода ММ из автономии тоновой природы и образования в нем нового комплексного поля, синтезирующего звук, шум, языковые фонемы, жест, мимику, в жанре *фонетической композиции* или *Sprachkomposition* (понятие вводится в немецком музыкознании в 1950-е годы в период активного взаимодействия музыки, фонетики и развивающейся в ее лоне информационно-коммуникативной теории языка; представляется возможным использовать его как заимствованный из немецкого языка термин по аналогии с прижившимися шёнберговскими понятиями *Sprechstimme* или *Klangfarbenmelodie*).

В § 1 «Влияние боннской фонетической школы Вернера Майера-Эпплера на композиционные методы К. Штокхаузена» отмечается, что имя В. Майера-Эпплера – знаменитого немецкого фонетика, доцента Дармштадтских летних курсов, руководителя диссертационных исследований К. Штокхаузена – практически неизвестно отечественной музыковедческой науке, несмотря на то, что он оказал огромное влияние на формирование композиционных методов К. Штокхаузена, стал ключевой фигурой в развитии электронной музыки в Германии и формировании нового музыкального жанра второй половины XX века с принципиально иным соотношением языка и музыки – *Sprachkomposition*, одним из создателей и руководителей первой немецкой студии электронной музыки в Кёльне, изобретателем различных электронных звуковых устройств, автором понятия и термина «алеаторика», инициатором включения в музыковедческую терминологию различных понятий из арсенала точных наук. Влияние открытий В. Майера-Эпплера на творчество К. Штокхаузена рассматривается по трем направлениям: 1) разработка принципиально нового ММ (электронного звука), 2) обогащение ММ кардинально иной трактовкой музыкального и языкового (трактовка фонем языка как элементов ММ) и формирование новых принципов организации ММ на основе исследований информационной теории и науки о коммуникации

(статистические методы композиции, приемы алеаторики, новая концепция музыкального времени и оценка степени информативности звучащей ткани).

§ 2 «Электронная композиция „Песнь отроков“ К. Штокхаузена как образец жанра *Sprachkomposition*: к вопросу новаторства» посвящен анализу ММ эпохального для истории музыкального авангарда второй половины XX века сочинения К. Штокхаузена «Песнь отроков» (1956), которое ознаменовало рождение нового жанра – *Sprachkomposition* и явилось ключевым одновременно для электронных, сериальных и сонористических композиций. В процессе анализа показывается, что сочинение включает четыре различных пласта ММ: синус-тоны, белый шум, цветной шум и вокально-языковые структуры записанного на пленку детского голоса (фонемы, слоги, слова из текста ветхозаветной легенды «Пещь огненная»), все они организованы по сериальному принципу (вводится также *семиступенный ряд узнаваемости* языковых сегментов текста), целью композитора является *создание единого тембрового континуума из фонетических элементов языка и электронного звучания (по принципу звукового соответствия)*. Отмечается, что в данной композиции можно говорить о принципиально *новом этапе трактовки соотношения музыкального и языкового*, для которого характерно отчуждение семантического уровня текста и включения его фонем в качестве звукового элемента ММ. Рассматривается еще одна композиторская задача: новаторское решение музыки и пространства (вводится *пространственный параметр ММ*); в заключение указывается, что «Песнь отроков» является первым сочинением с применением электроники, достигшим высокого художественного уровня.

В § 3 «*Sprachkomposition* К. Штокхаузена „*Stimmung*“ как знак времени» показывается, что сочинение К. Штокхаузена «*Stimmung*» (1968) для шести голосов стало следующим этапом развития принципов языковой композиции, совпавшим с волнующим этапом истории Германии и его личной жизни (второй брак). Утверждается, что «*Stimmung*» – во многих смыслах сочинение уникальное, которое начинается уже с названия (на его многозначность указывает сам композитор: оно включает значения настройки голоса или инструмента, музыкального строя, душевного состояния, эмоциональной атмосферы). Отмечается еще одна оригинальная черта данной композиции – она является первым сочинением в западной музыке для обертонового (горлового) пения и первой чисто вокальной бестекстовой композицией К. Штокхаузена; в ней присутствуют три различных языковых пласта: это 1) *гласные* фонемы (делятся на основные – U, A, I, Ö; и переходные), они являются основой для исполнения обертоновых вокализов на основе звуков нонаккорда *V1-B-f-b-d¹-as¹-c²* и сменяющихся ритмических формул, 2) «магические имена», выкрикивающиеся, ритмизирующиеся или артикулирующиеся полностью или частично и 3) тексты эротического содержания, принадлежащие самому композитору (включены и нелингвистические сигналы: тихий свист, шепот, цоканье, щелканье, жесты); все три пласта организованы по алеаторическому принципу. Указывается на то, что сочинение «Штиммунг» является важной

вехой штокхаузеновского творчества и знаком своего времени – новой чувственности, открытости всем мировым культурам, медитативности, спонтанности, свободы, что отразилось и на истории его исполнительской практики.

§ 4 «Sprachkomposition в творчестве западноевропейских композиторов второй половины XX века (П. Булез, Л. Ноно, М. Кагель, Д. Шнебель, Я. Ксенакис, Б. А. Циммерманн, С. Шаррино, Х. Лахенман)» продолжает осмысление композиционных принципов жанра *Sprachkomposition*, к которому обращались почти все видные композиторы-авангардисты последнего шестидесятилетия; демонстрируются различные принципы работы с фонетическим материалом – декомпозиция текстов (пермутации слогов, фонем), пение с закрытым ртом, создание фонетических «полей» из фонем разных языков и материала технической звукозаписи, использование фонем в качестве ММ для сериальных рядов, его зеркальных и ракоходных трансформаций, включение нелингвистических элементов (аханье, шмыганье, восклицания, бормотанье, шепот), различных историко-социологических типов вербализации смысла (архаичный и современный литературный язык, жаргон); различных физиологических деталей фонетического акта (на выдохе, с вибрированием губ, цоканьем). Для этой цели привлекается материал следующих сочинений или их фрагментов: «Молоток без мастера» П. Булеза, «Прерванная песнь» Л. Ноно, «Анаграмма» М. Кагеля, «Глоссолалия» Д. Шнебеля, «Ночи», «Морские нимфы», «N'Shima» Я. Ксенакиса, «Солдаты», «Реквием для молодого поэта», «Действо по Экклезиасту» Б. А. Циммермана, «Девочка со спичками» Х. Лахенмана, «Лживый свет очей твоих» С. Шаррино; отмечается влияние композиционных приемов фонетической композиции на такой традиционный жанр, как опера.

В **§ 5 «Ханс Дармштадт «Missa hebraica» (2004) – фонетическая композиция XXI века»** детальному анализу подвергается ММ сочинения (для двух солистов, хора *a capella* и органа) современного немецкого композитора Х. Дармштадта (2004 г.); указывается, что «Missa hebraica», по словам самого автора, опирается на фонетические композиции последнего пятидесятилетия (в том числе и на рассмотренные в предыдущих параграфах) с характерным для них смещением звукового эксперимента, алеаторики, конструктивности различного толка; целью является создание единого «звукового континуума»; отмечается, что для этого сочинения характерно как обращение к традиции, так и новаторство. Структура «Missa hebraica» представляет собой чередование хоровых и сольных эпизодов по модели традиционного католического ординариума (1. Органный псалм. 2. *Kyrie*. 3. *Gloria*. 4. *Credo*. 5. *Sanctus*. 6. *Agnus Dei*. 7. *Dona nobis*), однако композитор отказывается от латинских текстов, на место которых приходят фрагменты из Ветхого Завета на иврите и стихи представителей немецкой современной поэзии Нелли Загс, Розы Ауслендер, Ингеборг Бахманн, Р.-М. Рильке. В параграфе рассматривается композиторское толкование текстов, форма частей мессы и использование

приемов *Sprachkomposition*: переплавление языковых фонем в тип инструментального звучания (*отчуждение семантического уровня языка*), богатая палитра тембральной трактовки человеческого голоса, разнообразная работа с дыханием и артикуляцией. В заключение приводятся слова немецкого музыковеда Х. Данузера о том, что фонетическая композиция подводит к следующему, *новому этапу расширения музыкального материала*, а именно: включению в него *незвуковых – визуальных и перформативных (сценических, театральных) – элементов*, в ней композиторы «без реставрации тональных принципов вновь возвращаются к категории музыкальной выразительности», которая была «оттеснена» на задний план интеллектуализированным языком сериализма, это «произошло в рамках развития *Sprachkomposition*, которая, с одной стороны восстановила связь музыкального искусства с историей, с другой – привела к рождению сценических композиций и музыки-действия»⁷.

§ 6 «Аудио-визуальная комплексность музыкального материала в „Инори“ К. Штокхаузена: единство звука и жеста» демонстрирует описанный выше переход в творчестве авангардистов *от фонемы к жесту и перформативному действию*: кратко рассматриваются сочинения Д. Лигети «Приключения» и «Новые приключения», где в центр музыкальной выразительности, наряду с асемантическим фантазийным языком на основе фонем, выдвигается богатая палитра жестов и мимики как средство воссоздания различных аффектов; в этот же ряд ставятся композиции с жестом Л. Берлио «Тема: приношение Джойсу» и «Симфония». В данном параграфе детально анализируется ММ сочинения К. Штокхаузена «Инори» (1974), в котором, по словам самого композитора, речь идет об «открытии для всех музыкантов», о первой композиции, которая делает возможным «каждый жест человеческого тела точно перевести в музыкальную нотацию» и «определяет близкую связь между музыкальной и визуальной структурами»; отмечается духовно-религиозная сущность музыки «Инори», продолжающая линию «Песни отроков» и «Штимуунг»; раскрывается связь *„хроматической шкалы жестов“* со *звуковым материалом* формулы всей композиции, демонстрируется, каким образом в формуле заключены модели развития всех частей: «Ритм», «Динамика», «Мелодия», «Гармония», «Полифония». В заключение отмечаются влияния на «Инори» различных культурных традиций (древнего японского ритуала «Омицутори», йоги, искусства эвритмии и др.) и делается вывод о том, что многомерность аудиовизуального единства ММ этой композиции ставит «Инори» в ряд наиболее высоких и провидческих достижений искусства конца XX века, и, бесспорно, является воплощением идеи композитора о создании «мировой музыки».

Глава IV «Новая комплексность музыкального материала в пограничных жанрах *Sound Art*: эмпирическое исследование на основе концертных и

⁷ Danuser H. Sprach- und Klangkomposition // In: Danuser H. Neus Handbuch der Musikwissenschaft. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von C. Dahlhaus, fotgeführt von H. Danuser. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. – Bd. 7. – S. 381.

фестивальных событий Европы за 2007–2016 гг.» представляет результаты *эмпирического исследования* и посвящена рассмотрению новой комплексности материала пограничных явлений *Sound Art*: звуковых скульптур, перформансов, хэппенингов, инсталляций, ландшафтного искусства, мультимедиа, искусства на базе компьютерных технологий; ее целью является: актуализация взгляда на состояние музыкального материала в современных синтетических (пограничных) жанрах.

В § 1 «К вопросу фактологической базы эмпирического исследования и понятию пограничных жанров» оговаривается фактологическая база эмпирического исследования, проведенного автором на основе десятилетнего опыта (2007–2016) посещения концертов и фестивалей современной музыки Германии и Европы, наблюдения за приоритетами в выборе их тематики и жанров, анализа форм презентации, концертных площадок, общения с организаторами, исполнителями, композиторами и слушателями, участием в сопутствующих этим событиям дискуссиях с композиторами и музыковедами, интерактивным участием в отдельных проектах. На основе приведенной фактологии отмечается, что материал большинства представленных на фестивалях жанров синтезируют *звуковой и незвуковой материал* и создают промежуточное поле на границе различных видов искусства. С целью отграничить их от синтетических жанров, сложившихся в рамках классической парадигмы, они обозначаются собственным термином – *«пограничные жанры»* (перформанс, хэппенинг, инструментальный театр, звуковые скульптуры, инсталляции, мультимедиа). Рассматривается актуальный для данных жанров авангарда вопрос: откуда возникла эта современная тенденция расширения музыки инсценировкой, привнесением театрального элемента, желания перешагнуть медийные границы музыкального жанра? Причины видятся: в общей тенденции современного искусства к синтезированию различных сфер человеческой деятельности, возрастающей роли новых информационных технологий, отсутствии привычных слуховых «кодов» и традиционного ассоциативного поля, которые заполняются незвуковым художественным материалом, а также в стремлении современных интерпретаторов и создателей искусства к расширению сферы своей творческой идентификации.

§ 2 «Звуковые скульптуры, объекты и инсталляции: принципы взаимодействия интермедийного материала» посвящен преимущественно жанру звуковой скульптуры (термин был привнесён в 1965 г. Д. Хиггинсом для обозначения распространившихся в середине века работ на основе интермедийного материала – между звуком и скульптурой; в дискурс немецкого музыкознания 60-х и 70-х гг. его ввел Р. Леппин для описания художественной стратегии пионеров этого жанра братьев Б. и Ф. Башет). Приводится *узкая (с наличием материального объекта) и широкая трактовка (без него)* этого понятия Ф. Гертихом; указывается на трудность его дефиниции (содержит в себе противоречие двух разных измерений: временного и пространственного) и на то, что термин «звуковая скульптура» делает акцент на трактовке звука как

статичного, а не процессуального элемента материала. Отмечается размытость границ между такими жанрами звуковой скульптуры, как звукоинсталляция, кинетический объект и акустический дизайн. Заявленные положения раскрываются на конкретных примерах, показанных на концертах, фестивалях современной музыки (в Берлине, Ганновере, Киле, Лиссабоне и др.) и выставках-симпозиумах («See This Sound», Линц и «Art or Sound», Венеция) за последнее десятилетие; среди них звуковые скульптуры и объекты Б. и Ф. Башет, Ж. Тингели, Р. Хорн, С. Филипсц и др., а также композиции в жанре звуковой скульптуры Д. Кейджа, Э. Вареза, О. Шнеллера и др.. В заключение дается дефиниция этого жанра и определяется его роль в организации общественного звукового пространства.

В § 3 *«Перформанс, хэппенинг, лэнд-арт, мультимедиа: к проблеме незвукового материала»* даются определения перформанса, хэппенинга (оговаривается возникновение термина «инструментальный театр»), отмечается их общность в обращении к *комплексному мультисенсорному материалу* (прежде всего, сочетанию визуального и звукового) и присущая им *ситуативность* – наличие *контекста исполнения*, который становится важным условием восприятия, а нередко и частью материала. Данные положения раскрываются на конкретных примерах с концертов и фестивалей XXI века: «Эхо и интерференции» Каролы Баукхольт (целью этой композиции являлась *коммуникация исполнителей и слушателей со звуками ландшафта в ночное время суток*, осуществленная при помощи феномена эха); «Идиллия для незаконнорожденных» (для флейты и ансамбля ударных) Джорджа Крама, которая, по замыслу композитора, должна исполняться «с большого расстояния, через озеро в светлую лунную августовскую ночь» и включать мультисенсорный аудиовизуальный комплекс восприятия (оба сочинения прозвучали на ночных концертах фестиваля в Ганновере «Слушание ландшафтов»); перформансы «Циклон» (для виолончели и электроники) В. Шульца, представившего так называемую «музыку тела», и «Инсценированная ночь» С. Стин-Андерсена (основой ее материала стала переинтерпретация «ночных» сочинений классики); композиция Штефана Майера «Мотоориентация» (2014, премьера) для *объектов с мотором и большого пространства* (сочетала черты перформанса и хэппенинга; исполнение состоялось на доступной для общего транспорта загородной дороге, которая стала необходимым пространством для исполнительского состава – трактора, велосипеда и трех мотоциклов); хэппенинг-инсталляция П. Кауля «Провода и деревья». В параграфе рассматриваются примеры, в которых композиторы (В. Рим, Х. Лахенман) работают над совместными мультимедийными проектами в сотрудничестве с хореографами, режиссерами, видео-кинетическими дизайнерами, где исполнение суверенного по материалу инструментального сочинения связывается с *визуальным рядом* (техническим, перформативным или пластическим). Упоминается распространенная практика создания нового мультимедийного материала к уже написанным ранее произведениям (проекты

с музыкой О. Мессиаана, Д. Шелси, К. Монтеверди). В заключение делаются выводы о том, что *пограничным жанрам* свойственен *высокий градус гомогенности звукового и незвукового компонентов материала*, который ставит их в отношения экзистенциальной взаимозависимости, и, таким образом, является условием структурирования их материала в целом, *высокая степень коммуникативности и формирование широкого креативного поля-контекста*, в котором выбор материала осуществляется из почти всех областей социальной действительности.

В § 4 «*Звуковое искусство на базе компьютерных технологий: CUNETART 2014*» осмысливается уникальный опыт посещения и интерактивного участия фестиваля на базе компьютерных технологий, темой которого стал «человек в сети, человек коммуникативный»; отмечается, что трансмедийные фестивали объединяют представителей искусства и естественных наук, а также в целом – неординарно мыслящих людей любого направления; они представляют экспериментальную платформу для создания нового универсального креативного пространства и генерирования идей будущего. Освещается пятилетний проект (2013–2018) под названием METABODY (Media Embodiment Tékhne and Bridges of Diversity – Средства коммуникации Воплощение Техника и Мосты многообразия), исследующий *значение невербальной коммуникации и выразительного образа в качестве главного носителя культурного наследия и эффект гомогенизации междисциплинарного пространства искусств и информационных техник в процессе современной глобализации и технологизации общества*. Описывается музыкально направленный проект «Будущее роботов в электронной музыке» М. С. Гайста, а также кульминационная точка фестиваля – мультимедийный перформанс берлинского ансамбля «StratoFyzika» под названием «ТНÆТА», направленный на создание атмосферы гипнагогии (пограничного состояния между сном и бодрствованием), материал которого соединил звуковой, танцевальный, визуальный, технологический, психологический и подсознательный аспекты. В заключение делается вывод, что данные фестивали сигнализируют о новом витке процесса гомогенизации искусства, науки и техники, и тем самым отражают новую картину мира и места человека в нем.

В **Заключении** диссертации кратко обобщаются итоги проведенного исследования; отмечается художественная «всеядность» XXI века, которая предельно расширяет рамки современного искусства и до сих пор вызывает много сомнений и вопросов. Называются три основные проблемы современной музыки, намеченные философом К. Грюни: перформативность, маргинализация и постконцептуальность (отсутствие четких границ и репродуктивность). Волнующей темой остается провокативная природа материала Новейшей музыки, в связи с ней нередко слышатся обвинения в «тупиковости», «антиискусстве», «смерти искусства», однако утверждается, что истинное искусство всегда имеет связь с традицией, даже если эта связь не так очевидна; кроме этого напоминает, что радикальность позиций представителей

послевоенного авангарда в выборе принципиально нового материала явилась прежде всего выражением критической политической позиции. В заключении намечаются *пути дальнейшего изучения музыкального материала*, один из которых видится в междисциплинарном ракурсе исследования; высказывается убеждение, что поиск ответов на многие вопросы будет лежать в сфере новых информационных технологий; рассматривается перспектива создания стандартной нотации материала электронной музыки и использования сонографических графиков для ее анализа; отмечается, что еще не исследована роль интернета как нового музыкального пространства и роль вторичного материала технической репродукции как «сформированного медиума» (терминология Н. Лумана). Автор стремился к объективному научному взгляду на актуальное творчество музыкального авангарда без намерения дать ему безоговорочный ценностный приговор, ибо измерение величины творческой значимости того или иного явления искусства на данный момент развития науки находится в области неизученного.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Лейпсон, Л. В.* Современная музыка : опыт осмысления. 1. Новая эстетическая ситуация. 2. Звуковые скульптуры. 3. Звуковое зазеркалье Гарри Парча «Шифры» 2014 / Л.В. Лейпсон // Музыкальная академия. – 2014. – № 4. – С. 48–56. (1, 5 п. л.).
2. *Лейпсон, Л. В.* Феномен повторения в эстетической концепции Ф. Гласса: «Эйнштейн на пляже» / Л. В. Лейпсон // Музыкальная академия. – 2015. – № 2. – С. 101–105. (0, 7 п. л.).
3. *Лейпсон, Л. В.* К вопросу новаторства в электронной композиции К. Штокхаузена «Песнь отроков» / Л. В. Лейпсон // Вестник КемГУКИ. – 2015. – № 3. – С. 120–127. (0, 6 п. л.).
4. *Лейпсон, Л. В.* Выставка звуковых объектов «Art of Sound» в Венеции / Л. В. Лейпсон // Музыкальная академия. – 2016. – № 1. – С. 28–34. (1, 0 п. л.).

Публикации в иностранных изданиях:

5. *Лейпсон, Л.* Феноменът глобализация в музиката на XX век. / Л. Лейпсон // Пети академични пролетни четения 2015 международна конференция «XX век – време на конфронтации, време на открития». НМА «Проф. Панчо Владигеров». – София: Издава Марс 09, 2015. – С. 60–68. (0, 5 п. л.).
6. *Leipson, L.* Die biblische Legende von den „Jünglingen im Feuerofen“ als Ausgangsmaterial für K. Stockhausens Werk „Gesang der Jünglinge“ / L. Leipson // Bajka, Baśń, Legenda i mit w naukowych opracowaniach № 10. Pod redakcją A. Grabowskiego i M. Zaorskiej – Katedra UNESCO Uniwersytetu Warmińsko-Masuskiego w Olsztynie – Olsztyn, 2016. – S. 87–97. (0, 6 п. л.).
7. *Лейпсон, Л.* Sprachkomposition „Stimmung“ на Карлхайнц Щокхаузен като знак на времето / Л. Лейпсон // Алманах на НМА «Проф. Панчо Владигеров». –

№ 8 (2016) – София : Хайни, 2017. – С. 99–114. (0, 5 п. л.).

Другие публикации:

8. *Лейпсон, Л. В.* «Missa hebraica» Х. Дармштадта в контексте тенденций музыки второй половины XX века / Л. В. Лейпсон // Сиб. муз. альм. – 2006. – № 7 – С. 18–34 (0, 7 п. л.).

9. *Лейпсон, Л. В.* Фонетика как художественный прием в сонористической композиции К. Штокхаузена «Песнь отроков» / Л.В. Лейпсон // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук : сб. материалов Межвуз. науч. студ. конф. «Интеллектуальный потенциал Сибири» 2011 г. – Новосибирск: Новосиб. гос. архитектурно-художественная академия – 2011. – С. 59–60. (0, 07 п. л.).

10. *Лейпсон, Л. В.* Композитор или художник-интермедиа? / Л. В. Лейпсон // Информационные технологии в музыкальном искусстве и образовании. Вопросы теории, методологии и практики : сб. материалов Второй всерос. науч.-практ. конф. 26–28 февр. 2013 г. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2013. – С. 19–29. (0, 6 п. л.).

11. *Лейпсон, Л. В.* Сонористическая композиция : язык и фонетика / Л. В. Лейпсон // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сб. материалов Междунар. науч. конф. 9–13 апр. 2013 г. / Ред.-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. – М : Нобель-пресс, 2013. – С. 307–314. (0, 5 п. л.).

12. *Лейпсон, Л. В.* Музыка в контексте современного культурного пространства / Л. В. Лейпсон // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сб. материалов Междунар. науч. конф. 14–19 апр. 2014 г. / Ред.-сост. Я. И. Сушкова-Ирина, Г. Р. Консон. – М : Нобель-пресс; Edinburgh : Lennex Corporation, 2014. – С. 359–365. (0, 5 п. л.).

13. *Лейпсон, Л. В.* Утопия Вилема Флюссера / Л. В. Лейпсон // Вестн. муз. науки – 2014. – № 2. – С. 6–12. (0, 6 п. л.).

14. *Лейпсон, Л. В.* Размышления о концертах и фестивалях современной музыки (2007–2012) / Л. В. Лейпсон // Искусство и искусствоведение : теория и опыт : от классики к постмодерну : сб. науч. тр. – Кемерово, 2014. – Вып. 12. – С. 201–217. (1 п. л.).

15. *Лейпсон, Л. В.* «Искусство шумов» Луиджи Руссоло – сто лет спустя / Л.В. Лейпсон // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : параллели и взаимодействия : сб. материалов Междунар. науч. конф. 13–18 апр. 2015 г. / Ред.-сост. Г. Р. Консон.– М : Liteo, 2015. – С. 296–304. (0, 7 п. л.)

16. *Лейпсон, Л. В.* Современная музыка в Германии и ее слушатель / Л. В. Лейпсон // Искусство и искусствоведение : теория и опыт : диалог культур : сб. науч. тр. – Кемерово, 2015. – Вып. 13. – С. 172–184. (0, 6 п. л.)

17. *Лейпсон, Л. В.* Трансмедиаальный фестиваль «СУNETART» 2014 : человек коммуникативный / Л. В. Лейпсон // Вестн. муз. науки – 2015. – № 2 – С. 19–27. (0,6 п. л.)