

В. А. КУХТА

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой

К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ В ИСТОРИИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена использованию различных предметов немusического назначения в академической музыке. Исполнительство на подручных предметах было известно еще в древние времена; с XIX века названные предметы фигурируют в композиторском творчестве. Эстетика шума XX столетия явилась мощным импульсом, способствовавшим усилению роли подобных предметов в музыке, вплоть до того, что именно для них создавались отдельные композиции. Сегодня подручные предметы конкурируют с музыкальными инструментами и компьютерными технологиями, выдвигаются современными композиторами в качестве солирующего или ведущего инструментария отдельных произведений, наделенного специфическими выразительными средствами и тяготеющего к определенным исполнительским приемам. Органологи и музыковеды чаще всего относят указанные предметы к числу музыкальных инструментов, обычно шумовых ударных, отмечая их необычные (не-стандартные, неклассические) свойства. При этом последние соотносятся с проявлениями народного мирозерцания, «музыкально-цирковыми» эффектами и др. Автором статьи предлагается новый подход к проблеме «случайных» предметов, используемых в музыке. Речь идет о формировании самостоятельной инструментальной группы под названием «музыкальные объекты». В статье предложена авторская дефиниция музыкального объекта, освещены терминологические нюансы данного именованья, выявлены исследовательские дисциплины, которые обращаются к изучению соответствующих инструментов. Кроме того, обозревается история использования музыкальных объектов в художественной практике с древних времен до наших дней, идентифицируется статус данных объектов в контексте различных эпох, художественных тенденций или в рамках творчества отдельных композиторов (П. Шеффер, Дж. Кейдж, Д. Лигети, М. Кагель, М. Майерхофф, Х. Геббельс, Д. Курляндский, Г. Дорохов и др.).

Ключевые слова: музыкальные инструменты XX века, «конкретная» музыка, шумовой инструментарий, музыкальные объекты, инструментальный театр.

Для цитирования: Кухта В. А. К проблеме изучения музыкальных объектов в истории академической музыки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 3. С. 55-63.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_55

V. KUKHTA

A. Vaganova Russian Ballet Academy

TOWARDS THE PROBLEM OF MUSICAL OBJECTS STUDY IN THE HISTORY OF ACADEMIC MUSIC

The article is about the phenomenon of using household and other non-musical objects in academic music. Practice of performing on objects has been known since ancient times, it began to penetrate into professional composers' art in the 19th century. The aesthetics of the noise of the 20th century gave a powerful impulse to enhance the role of such objects in music, to the point that composers began compose only for such objects. Today they are serious rivals of musical instruments and computer technologies, put forward by modern composers as a solo or leading instrument, they can have their own special performing techniques and expressive means. Organologists and musicologists usually attribute these objects to the sphere of musical instruments – usually noise percussion, for their unusual, non-classical features, they see them as a manifestation of folk self-expression, or even the embodiment of a «musical circus». This article proposes a new view at the issue of «odd» objects in music, as a phenomenon, separated into an independent instrumental group called «musical objects». The author offers a new definition of what is a musical object, highlights the terminological aspect of this notion, identifies disciplines and key works

related to this topic, and provides a history of the usage of musical objects in artistic practice from ancient times to the present day, identifying their status within different eras, styles or within the framework of the art of an individual composer (P. Schaeffer, J. Cage, D. Ligeti, M. Kagel, M. Mayerhoff, H. Goebbels, D. Kurlyandsky, G. Dorokhov and others).

Keywords: musical instruments of the 20th century, «concrete» music, set of noise instruments, musical objects, instrumental theatre.

For citation: Kukhta V. Towards the problem of musical objects study in the history of academic music // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 3. Pp. 55-63.

DOI: 10.52469/20764766_2022_03_55



На протяжении многих веков истории мировой культуры человечество использовало в музыкальной практике различные инструменты и предметы, в том числе – не поддающиеся четкой классификации. Игра на рельсе и наковальне, музицирование на воздушных шарах и печатной машинке с позиции научной рефлексии представлялись как воспроизведение *шумовой музыки*, или как проявление *музыкальной эксцентрики*, или же как исполнение на необычных музыкальных инструментах. Однако если проследить эволюцию использования необычных предметов в музыке и рассмотреть их функционирование внутри произведений, становится ясно, что данное явление не укладывается в рамки вышеперечисленных понятий и требует большего внимания, углубленного изучения и анализа.

В концертной практике ансамблей современной музыки для неидентифицированных предметов давно бытует наименование *объект*. Теоретически данный термин никак не закреплен, а его толкования, предлагаемые исполнителями, порой сильно отличаются друг от друга.

Существуют близкие понятия *звуковой объект* и *музыкальный объект*, введенные еще создателем «конкретной» музыки Пьером Шеффером [1]. Однако последние (в отличие от исполнительского понимания «объекта») подразумевают нематериальную звуковую субстанцию – от рассматриваемого изолированно созвучия или фрагмента музыкального сочинения до соответствующего произведения целиком, воспринимаемого как протяженное, развертываемое во времени слуховое событие. Важным критерием звукового и музыкального объекта является фиксация в виде аудиозаписи. Отсюда следует, что любой записанный звук – это звуковой объект, который, превратившись после определенных манипуляций в музыкальное произведение, может выступать уже как объект музыкальный.

Понятие *объектная музыка* как музыка, отчужденная от материальных музыкальных инструментов, предметов и устройств, фигурирует в работе американского исследователя Кевина

Уильяма Дэвиса [2]. Центром объектной музыки является звук, абстрагированный от своего источника. Сам звук или идея о звуке превращается в «виртуальный» музыкальный инструмент (или «изолированный инструмент»), функционирующий, согласно определению автора, как полностью настраиваемая конфигурация звуковых параметров вне материального тела.

В данной статье нетиповые для музыкального исполнительства вещи и приспособления именуются *музыкальными объектами*¹ в следующем значении: музыкальные объекты – это неодушевленные, реально существующие физические предметы, включая механизмы и электроприборы, любого размера, конструкции и материала, которые не считаются музыкальными инструментами ни в одной из культур, не имеют определенной звуковой функции и не связаны с воспроизведением, передачей или обработкой предопределенного звукового материала, но используются в музыкально-художественной практике.

Музыкальным объектом может стать абсолютно любой предмет внемusicalного назначения, включенный в музыкальный контекст. При этом составленная из винных бокалов «стеклянная арфа», музыкальная пила, набор стеклянных бутылок и некоторые другие редкие музыкальные инструменты, способные издавать звуки разной высоты, а значит, исполнять некоторые мелодические последовательности и даже созвучия, при всей необычности внешнего облика и характера звучания считаться музыкальными объектами не могут. Причина кроется в том, что данные инструменты обладают устойчивым *художественным комплексом* – определенными специфически-музыкальными характеристиками, закрепившимися в западноевропейской культуре². Наличие конкретных средств выразительности, своеобразного тембра, исполнительской традиции и, в редких случаях, сложившегося репертуара свидетельствует: перед нами – музыкальный инструмент, не канонизированный профессиональным музыкальным сообществом и потому определяе-

мый как атрибут музыкального цирка или художественной самодеятельности.

Феномен музыкального объекта обнаруживается еще в архаических первобытных культурах и получает невероятно широкое распространение начиная с XX столетия. Музыкальные объекты можно встретить в самых различных музыкальных направлениях. Чаще всего и наиболее последовательно объекты используются композиторами и исполнителями академической музыки. Однако необычные предметы обнаруживаются и в таких направлениях массовой культуры, как джаз, поп- и рок-музыка (в частности, панк и металл). Помимо этого, музыкальные объекты встречаются в кинематографе, театральных проектах, перформансах и музыкально-художественных практиках, связанных с импровизацией.

Наряду с музыкальными инструментами и компьютерными технологиями, указанные объекты мыслятся многими современными композиторами как неотъемлемая часть звукового инструментария. Несмотря на высокую интенсивность применения музыкальных объектов в современном искусстве, обнаружить теоретические работы, посвященные исключительно данной теме, нам не удалось.

Учитывая весьма ограниченную разработанность проблематики, связанной с музыкальными объектами, *актуальность* данной статьи заключается в необходимости научного осмысления и концептуализации вышеуказанного феномена. Цель статьи – выявление дисциплин и ключевых работ, ориентированных на изучение упомянутых объектов. В числе важнейших задач – аналитическое освещение истории использования немusикальных предметов с древних времен до наших дней и эволюции статуса названных предметов в академической музыке.

Существует довольно много исследовательских областей, в которых музыкальные объекты фигурируют в том или ином контексте. Интересно, что указанные объекты оказываются в фокусе внимания самых разных направлений теоретической мысли на протяжении различных исторических эпох. Чаще всего встреча со «странным предметом» в музыке ограничивается фиксацией некоего присутствия в конкретном произведении или творческом акте, реже предпринимаются попытки сравнений и классификаций. Тем не менее, подобный обзор исследовательских упоминаний благоприятствует обнаружению очень ценного материала, относящегося к изучению феномена музыкального объекта.

Здесь первостепенное значение приобретают работы по органологии: академические учебники [4], книги по инструментоведению [3],

атласы народных музыкальных инструментов. Общая картина использования разнообразных немusикальных предметов в музыке дополняется многочисленными наблюдениями музыковедов, адресованными творчеству отдельно взятых композиторов, и личными суждениями о музыке соответствующих авторов [1; 5].

Безусловный интерес представляют исследования, связанные с шумом и его эстетикой, так как музыкальные объекты – в первую очередь предметы шумовой природы и неотъемлемая часть шумовой музыки. Здесь фигурируют и книги, транслирующие глобальный взгляд на музыкальное искусство, подобно работам Ж. Аттали [6] или А. Росса [7], и публикации, описывающие более локальные явления, в частности шумовые оркестры советской России [8; 9]. Важным связующим звеном в осмыслении феномена музыкальных объектов выступает литература по истории и звукорежиссуре театра, где освещается инструментарий музыкально-шумового оформления спектакля [10].

Еще один интересный ракурс рассмотрения музыкальных объектов представлен в работах о звуке, фиксируемом на цифровом или аналоговом носителе. Нередко в записи используются звуки предметов повседневности, что находится в ведении «конкретной музыки», электронной музыки и музыкальной звукорежиссуры [1].

Исходя из установок, формулируемых в перечисленной выше литературе, становится ясно, что феномен музыкальных объектов до сих пор не осмыслен как специальная проблема искусствоведения. Научный статус последних в академической музыке ограничивается их толкованием в качестве *необычных, нетиповых, неклассических, нестандартных музыкальных инструментов*, которые иногда применяются в музыкальных произведениях (чаще всего в партии ударных инструментов) или – в очень редких случаях – обуславливаются индивидуальным *творческим методом* некоего композитора. Иногда музыкальные объекты преподносятся как специфическое художественное явление – *музыкальный цирк* или *музыкальная эксцентрика*. В этнофольклористике музыкальный объект чаще всего также не отделяется от понятия музыкального инструмента, хотя некоторые исследователи предлагают относить встречающиеся примеры музицирования на том или ином бытовом предмете к особенностям *народного самовыражения* [3].

Собрав и сопоставив перечисленные выше наблюдения и умозаключения, касающиеся музыкальных объектов, мы полагаем возможным кратко осветить историческую эволюцию статуса данных объектов в искусстве от древности до наших дней.

История музыкальных объектов берет свое начало в эпоху позднего палеолита. Именно к этому периоду относятся первые памятники древнейшего искусства, что ознаменовало новую ступень в развитии человека и человеческого общества. С указанным периодом обычно связывают и возникновение первых музыкальных инструментов, которые представляли собой любые подручные предметы, способные издать какой-либо звук: камни, палки, плоды растений, кости животных [11]. Изначально такие предметы использовались в первозданном виде, позднее обрабатывались, тем самым превращаясь в духовые, ударные, струнные музыкальные инструменты.

Для древнего человека звук имел магическое значение. Шаманы и маги считали возможным посредством звука общаться с духами и управлять природными стихиями. Это означало, что любой звучащий предмет – музыкальный инструмент или музыкальный объект – в древнем мире был наделен статусом *предмета магического*, издающего конкретные звуки в рамках строго регламентированного ритуала для достижения четко очерченных целей – успешной охоты, рыбной ловли, выращивания и сбора урожая.

Упоминаний о музыкальных объектах в эпоху Античности не сохранилось. Официально их не существовало ни в теории, ни в практике. Однако можно предположить, что указанные объекты как разновидности ударных инструментов могли бытовать в музыкальной практике необразованных людей низшего сословия или у варваров-иноземцев, а также использоваться в ходе буйных празднеств, посвященных богу Дионису. При этом музыкальные объекты играли очень скромную, малозаметную роль в культуре Античности, занимая одну из последних ступеней в иерархии музыкальных инструментов, исполнительство на которых без участия человеческого голоса со времен Платона вообще не признавалось самостоятельным музыкальным явлением.

В период Средневековья и раннего Ренессанса музыкальные объекты являлись частью карнавальной культуры. Ее обязательной составляющей был «дурацкий оркестр», формируемый из примитивных духовых инструментов и домашней утвари [12]. Такому оркестру надлежало исполнять «запретную» музыку нечисти и грешников, нарушающую все правила традиционного благочестия. Поэтому «композиции», воссоздаваемые «дурацким оркестром», отличались стихийностью, часто неорганизованностью, предельной громкостью звучания, большим количеством шума с привлечением предметов бытового назначения в качестве музыкального инструментария.

Музыкальные находки карнавальной культуры свободно переключивались в площадные театральные постановки, а затем и в профессиональный театр, где на протяжении XVII века довольно пристальное внимание уделялось *шумовому оформлению спектакля*, благодаря чему становилось возможным создать реалистичную звуковую атмосферу пьесы с эффектом погружения зрителей в сценическое действие. Для воспроизведения на сцене шумов реальной жизни конструировались специальные машины и аппараты, производящие необходимые звуки: к примеру, известные многим эолифон (машина ветра), машина дождя, перекал («морской прибор») [10].

Подобные машины, не наделенные изначально бытовой функцией и создававшиеся только в художественных целях, не относились к числу музыкальных объектов. Наряду с этим, в шумовом оформлении спектакля могли принимать участие реальные предметы, пригодные для решения обозначенной задачи, к примеру, настоящее оружие. Использование шумовых предметов и моменты их звучания подвергались довольно строгой регламентации в сценических текстах пьес. Так, если поначалу шумовые аппараты приводились в действие самими актерами – участниками постановок, то позднее (в России – начиная с правления Елизаветы Петровны) указанная роль отводилась уже особой группе людей, именуемых *шумовикам*.

В XIX столетии различные немusикальные предметы по-прежнему участвовали в театральных постановках на правах шумового оформления; при этом некоторые из упомянутых предметов мало-помалу проникали в партитуры авторитетных профессиональных композиторов, неминуемо подчиняясь строгим законам музыкального метроритма. Симптоматично, что подобные объекты ранее всего появлялись в произведениях, связанных с музыкальным театром. С одной стороны, в опере, а во второй половине века – в балете и оперетте, музыкальные объекты, подобно звукооформительским машинам, были призваны акцентировать подлинность обстановки сценического действия. С другой стороны, прослеживалась и тенденция, связанная с поиском новых средств, активным стремлением заинтересовать слушателя, привлечь его внимание. Тем самым инициировался процесс *театрализации* самой музыки и насыщения ее изобразительными эффектами. В операх «Золото Рейна» (1854) и «Валькирия» (1856) Рихарда Вагнера подразумевалось максимально правдоподобное воссоздание процессаковки в подземной кузнице нибелунгов, для чего композитором были введены в партитуру настоя-

щие молот и наковальня. Иоганну Штраусу-сыну в оркестровой польке «На охоте» (1875) настолько были необходимы натуралистические звуки выстрелов из пистолета, что композитор даже указал их в клавише произведения.

Параллельно с профессиональной академической музыкой существовала и устная фольклорная традиция, в которой среди музыкальных инструментов обнаруживалось большое число предметов быта. Например, в русской народной культуре музыкальными инструментами оказывались сито, молоток, стиральная доска, гребень, палки, скребки, используемые для сопровождения танцев, игр и пения. С течением времени отдельные музыкальные объекты, подобно ложкам, приобрели статус народных музыкальных инструментов, однако большая их часть так и не была идентифицирована инструментоведением.

Искусство XX века по темпу и характеру своего развития существенным образом отличалось от искусства предыдущих эпох. Музыкальное искусство интенсивно разветвлялось на множество направлений, внутри которых по-разному проявляли себя музыкальные объекты. Это, в частности, было характерно и для академической музыки, обнаруживавшей наиболее значительный интерес к подобным объектам. Так, в начале XX столетия интенсивно развивалась упоминаемая выше тенденция композиторского «саунд-дизайна» в музыкальном театре и программной инструментальной музыке. Эрик Сати, помимо звукоизобразительности, привнес в сценические произведения эффект *музыкального цирка*. К примеру, в балете «Парад» (1916) фигурировали звуки печатной машинки, лотерейного колеса, пистолетных выстрелов, шума воды. Наряду с этим, композитор обратился к необычному звуковысотному музыкальному инструменту – набору стеклянных бутылок.

Густав Малер одним из первых использовал объект в непрограммной оркестровой музыке: удар деревянного молота в Симфонии № 6 (1903–1906) воспринимался уже не как изобразительный эффект, но средство максимального воздействия на слушателя в ключевой драматургической точке – генеральной кульминации сочинения. Здесь была фактически заявлена концептуальная идея использования музыкального объекта наравне с классическими инструментами, получившая в дальнейшем весьма плодотворное развитие.

В 1910-е годы сформировалась концепция, связанная с привнесением обыденного в искусство. Целью данной концепции провозглашалось последовательное преодоление границ между жизнью и художественным актом, между искусством «низким» и «высоким». Из этого вы-

текало, что к области музыки надлежало причислить шумы окружающего мира: звуки природы, бытовых предметов и повседневной деятельности, а также техногенные звуки. Подобные идеи, в частности, одним из первых высказал итальянский художник-футурист Луиджи Руссоло, который сконструировал специальные инструменты *интонарумори* для воспроизведения определенных типов шумов. Из данного звукового материала Л. Руссоло в дальнейшем компилировал свои шумовые пьесы. Разумеется, интонарумори нельзя причислять к музыкальным объектам, правильнее было бы назвать эти изобретения *авторскими музыкальными инструментами*, однако идеи композитора, относящиеся к созданию музыки шумов, оказались очень жизнеспособными в реалиях XX столетия.

Концепция *неэлитарного*, близкого к жизни искусства импонировала многим политическим деятелям послереволюционной России. В тогдашней обстановке нужно было заявить о существовании культуры победившего пролетариата, близкой и понятной простому человеку, не имеющей ничего общего с духовными ценностями бывшей империи. В 1920-х годах наблюдался активный поиск новых способов оформления массовых мероприятий и празднеств, внедрялись новые формы бытования искусства «для широких масс». Так, повсеместно возникали *шумовые оркестры* – «...самодеятельные ансамбли ненормативного состава с усиленной ударной группой, в которых использовались самодельные инструменты и бытовые немusикальные предметы» [8, с. 3–4]. Досуг в шумовых оркестрах был призван способствовать приобщению рабочего класса к музыке. Массовость данной художественной практики обеспечивалась доступностью репертуара, состоявшего из революционных и народных песен, а также собственно инструментария, не требовавшего специальных навыков и музыкального образования.

В период нэпа наиболее масштабным музыкальным действием с участием большого числа музыкальных объектов явилась «Симфония гудков» Арсения Авраамова, исполненная в Баку (1922), а затем – в Москве по случаю празднования 6-й годовщины Октябрьской революции (1923). В «Гудковой» симфонии функцией музыкальных инструментов были наделены основные достижения науки и техники того времени: фабричные и заводские гудки (индивидуальные и встроены в магистраль), сирены, автотранспорт, аэропланы, гидропланы, артиллерийские орудия, пулеметы [13, с. 70–84]. Основными исполнителями симфонии стали артиллерия, флот, авиаторы, водители автотранспорта. По сути, А. Авраамов сконцентрировал в одном

месте все шумы города, перемежаемые с мелодиями революционных песен, которые исполнялись на паровой гудковой магистрали или пропевались хором.

Отличительной чертой указанного подхода к музыкальным объектам явилось стремление использовать каждый отдельно взятый предмет «буквально и прямолинейно»: звук, издаваемый конкретным объектом в повседневной жизни, переносился в музыкальное произведение. Ясно очерченных границ между музыкальным инструментарием и упомянутыми объектами не существовало – в этом не было необходимости. Главным представлялось иное: чтобы инструменты и объекты не ассоциировались с буржуазным искусством прошлого.

В 40-е годы XX века идея шумовой музыки обрела новое толкование. К этому времени уже существовала звукозапись на магнитную ленту, и данная технология использовалась в полевых записях звуков окружающей среды. Среди этих записей выделялись опыты «конкретной» музыки французского инженера и композитора Пьера Шеффера, который фиксировал звуки различных объектов, превращая их в тематический материал для своих сочинений [1].

В 1950 году американский дирижер и композитор Лерой Андерсон сочинил шуточную пьесу «Концерт для печатной машинки с оркестром». Незамысловатая веселая музыка, довольно демократичная по языку, представляла собой традиционную миниатюру для симфонического оркестра – с той лишь оговоркой, что в данном сочинении присутствовала облигатная партия печатной машинки. Однако в произведении Л. Андерсона предмет немusикального назначения был преподнесен как «принадлежность» концертирующего солиста. Параллели с классическим жанром: расположение исполнителя на печатной машинке перед оркестром, а также различные сценические действия, запечатлевающие «игру в концертное» («настройка» инструмента, дирижерский аутфакт и т. д.), создавали иллюзию ведущей роли музыкального объекта в процессе исполнения. При всей несерьезности происходящего, следует подчеркнуть, что Л. Андерсон представил уже известный музыкальный объект в новом, пускай и мнимом, качестве.

Во второй половине XX столетия трактовка музыкального объекта с позиции звукоизобразительности, пришедшей из музыкального театра, находит воплощение в театре абсурда Дьердя Лигети и инструментальном театре Маврисию Кагеля. Использование этими композиторами немusикальных предметов обычно подчеркивает причудливость происходящего на

сцене. Авторы будто играют со слушательским восприятием, постоянно выводя реципиента из зоны комфорта неуместными выходками. На концертной сцене демонстрируется то битье посуды, как в «Приключениях» (1962) и «Новых приключениях» (1962–1965) Д. Лигети, то рассыпание риса по сцене, как в «Dressur» (1977) М. Кагеля, и многое другое, явно не укладывающееся в представления слушателей об исполнении академической музыки. Однако самих композиторов интересуют не столько объекты, попадающие в руки исполнителей и нередко становящиеся театральным реквизитом, сколько музыкально-сценические жесты, которые запечатлеваются при помощи названных объектов.

Совершенно иной подход к музыкальным объектам присущ Джону Кейджу. Важнейшая особенность его творчества – пристальное внимание, уделяемое звукам музыкального объекта, а не видимой, внешней форме последнего. Изобретение микрофона и «подзвучки» открыло возможности для *вслушивания* в звуки совсем тихих и, на первый взгляд, неприметных предметов. «Я не знаю шума удивительнее, чем тот, что производит моток проволоки, прикрепленный к звукозаписывающему электрографофону» [5, с. 146]. Так, в сочинениях «Cartridge Music» (1960), «Child of Tree» (1975), «Inlets» (1977) Дж. Кейдж «вслушивается» в звучание морских ракушек, наполненных водой, сухих веточек и иголок кактуса, мотка проволоки и кусочков фольги. Важным аспектом подобного вслушивания является любование, наслаждение воспринимаемым звуком, исходящим от объекта, отсюда неспешность развертывания звуковых событий, характерная для музыки Дж. Кейджа. Если шумовая музыка начала века была в основном масштабной, громкозвучной, энергичной, с плакатно-призывным импульсом, то работы Дж. Кейджа – как правило, тихая, созерцательная практика с элементами медитации.

Развивая идеи Дж. Кейджа, композиторы XXI века выводят музыкальные объекты в академической музыке на принципиально иной уровень. Современные авторы погружаются в глубокое исследование звуковых возможностей и выразительных средств одного или нескольких конкретных объектов. При этом каждый объект фактически «открывается» слушателю (или *сочиняется*) посредством вновь создаваемой музыки, с привлечением уникальных вариантов звучания и приемов исполнительства на выбранных предметах. Ракурсы использования и трактовки музыкальных объектов в подобных ситуациях представляются отнюдь не самоочевидными, как это было в произведениях начала XX века.

Российский композитор Георгий Дорохов в пьесе «Манифест» (2009) для трех пенопластов со смычками использует куски пенопласта как *музыкальный инструмент*. Автор предлагает трем музыкантам играть на упомянутых предметах скрипичными смычками, что невозможно представить в обычной жизни. В партитуре Г. Дорохова тщательно фиксируются три возможных градации силы исполнительского нажима на пенопласт, а также направления движения смычка – вверх или вниз – для каждого музыканта. Подобные приемы, характерные для струнно-смычковой литературы (с использованием соответствующих обозначений в нотной записи), экстраполируются автором на изобретенный музыкальный объект.

Немецкий композитор Михаэль Майерхофф в своей пьесе «Shopping 4» (2005–2006) для трех исполнителей достигает самого неожиданно звучащего воздушных шаров. В предисловии к сочинению автор дает максимально подробные рекомендации, характеризуя подготовку и собственно процесс исполнения. Воздушные шары строго определенной модели следует обклеить изолентой в местах, выверенных с точностью до миллиметра, и в дальнейшем исполнители должны передвигать губки для мытья посуды по обклеенным фрагментам шаров. Таким образом, М. Майерхофф предлагает использовать не только новый музыкальный инструмент, но и совершенно уникальные приемы игры. (Если бы данное сочинение было написано в XX столетии, воздушные шары, скорее всего, эксплуатировались бы проще, например, путем надувания, шумного выпуска воздуха, прокалывания и др.) Кроме того, необходимо отметить, что в сочинениях Г. Дорохова и М. Майерхоффа пенопласт и шары – главные и единственные инструменты, привлекаемые для исполнения конкретных пьес.

В произведениях современных композиторов находит яркое воплощение концептуальная идея *музыкального объекта как солиста*, противопоставляемого симфоническому оркестру. В «Руководстве по выживанию в чрезвычайных ситуациях» (2009, 2010) российского композитора Дмитрия Курляндского в качестве солистов выступают два автомобиля, на каждом из которых «играют» по четыре исполнителя: два ударника, водитель и ассистент. На протяжении пьесы Д. Курляндский раскрывает весьма богатую и разнообразную палитру звучания данных транспортных средств. Назовем лишь некоторые варианты

звуков, выписанные в партитуре: захлопывание и открывание дверей, включение и выключение двигателя, радио, фар, дворников, мигание поворотных сигналов, скрежет пенопласта, цепляющего покрышки колес и шины, сигнал клаксона, звук глохнувшего двигателя и т. д.

Очевидно, что в XXI веке музыкальные объекты становятся полноправными участниками музыкального процесса, занимая свое место рядом с классическими музыкальными инструментами и техническими устройствами. Более того, в творчестве некоторых авторов, данные объекты вытесняют из музыкально-художественного процесса даже человека-исполнителя. Так, в спектакле немецкого режиссера и композитора Хайнера Гёббельса «Вещь Штифтера» (2007) принимают участие только неодушевленные предметы. Механизированные фортепиано, репродукторы, металлические листы, каплющая вода и дым выступают одновременно и действующими лицами, и музыкально-шумовыми инструментами. Такая *эстетика отсутствия* актера и исполнителя на сцене является прямой отсылкой к современным философским идеям [14]. В частности, объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана стремится уравнивать в правах живые и неживые, реальные и вымышленные объекты [15]. Для современного художественного пространства также характерно равноправие музыкальных инструментов, музыкальных объектов и музыкантов-исполнителей, актеров, декораций и реквизита, звуков, исполненных «вживую» и транслируемых посредством звуковой аппаратуры.

Проследив историю музыкальных объектов с древних времен до наших дней, можно сделать вывод о том, что статус указанных предметов эволюционировал от неопределенного, не в полной мере идентифицированного специалистами, к вполне конкретной самостоятельной роли *индивидуализированного музыкального инструмента*. В современной музыкальной практике объекты становятся новой самостоятельной *инструментальной единицей*, в частности, отдельной инструментальной группой.

Обращая внимание исследователей на продолжительную и богатую событиями историю развития музыкальных объектов, мы хотели бы подчеркнуть, что освещаемый феномен является весьма существенной частью мировой музыкальной культуры и заслуживает углубленного научного изучения и осмысления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин *музыкальные объекты* для именованной описываемой группы предметов был выбран по следующим причинам. Объекты – наиболее распространенное и часто употребляемое понятие

в сфере современной академической музыки, избранной в качестве приоритетного направления данной работы. Уточнение *музыкальные* изначально ограничивает область применения объектов – только в рамках музыкально-художественного контекста. Поэтому термин *музыкальные объекты* представляется вполне адекватным, тогда как определения «звуковые орудия», «бриколаж» и другие характеризуются довольно широким, порой размытым спектром значений.

² Понятие *художественный комплекс инструмента* или «инструментальный комплекс» в определении статуса любого рассматриваемого предмета предлагает Д. И. Варламов [3, с. 86]. Автор использует критерии «инструментального комплекса» только по отношению к музыкальным инструментам фольклорной традиции, однако в данной статье, ввиду универсальности этих критериев предлагается распространить их на все области музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schaeffer P. Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1977. 324 p.
2. *Davis K. W. Instrumentality in the Expanded Field of Music Composition*: Ph. D. Thesis. Charlottesville: University of Virginia, 2017. 242 p.
3. *Варламов Д. И. Метаморфозы музыкального инструментария: Неофилософия народно-инструментального искусства XXI века*. Саратов: Аквариус, 2000. 142 с.
4. *Holland J. Percussion*. New York: Schirmer Books, 1981. 283 p.
5. *Кейдж Дж. Тишина: Лекции и статьи*. Вологда: Б-ка московского концептуалиста Г. Титова, 2012. 361 с.
6. *Attali J. Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 190 p.
7. *Росс А. Дальше – шум: Слушая XX век*. М.: АСТ Corpus, 2014. 558 с.
8. *Коновалов Н. А., Фаворский В. С. Шумовой оркестр*. М.–Л.: Долой неграмотность, 1927. 24 с.
9. *Самодельное художественное творчество в СССР: Очерки истории / под ред. Л. П. Солнцевой и др.* СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. 534 с.
10. *Попов В. А. Звуковое оформление спектакля*. М.: Искусство, 1953. 268 с.
11. *Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование*. М.: Восточная литература, 2002. 718 с.
12. *Шаймухаметова Е. Р. Музыка в системе карнавальной культуры: на примере западно-европейской традиции: дис. ... канд. иск. (17.00.02)*. М., 2002. 243 с.
13. *Румянцев С. Ю. Арс Новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова*. М.: Дека-ВС, 2007. 252 с.
14. *Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: Тексты о музыке и театре*. М.: Театр и его дневник, 2015. 271 с.
15. *Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: Новая «теория всего»*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 270 с.

REFERENCES

1. *Schaeffer P. Traité des objets musicaux [Treatise on Musical Objects]*. Paris: Seuil, 1977. 324 p.
2. *Davis K. W. Instrumentality in the Expanded Field of Music Composition*: Ph. D. Thesis. Charlottesville: University of Virginia, 2017. 242 p.
3. *Varlamov D. Metamorfozy muzykal'nogo instrumentariya: Neofilosofiya narodno-instrumental'nogo iskusstva XXI veka [Metamorphoses of musical instruments: Neo-philosophy of folk instrumental art in the 21st century]*. Saratov: Aquarius, 2000. 142 p.
4. *Holland J. Percussion*. New York: Schirmer Books, 1981. 283 p.
5. *Keydzh Dzh. Tishina: Lektsii i stat'i [Silence: Lectures and articles]*. Vologda: Biblioteka moskovskogo kontseptualista Germana Titova, 2012. 361 p.
6. *Attali J. Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. 190 p.
7. *Ross A. Dal'she – shum: Slushaya XX vek [Further is the noise: Listening to the 20th century]*. Moscow: AST Corpus, 2014. 558 p.
8. *Konovvalov N., Favorskiy V. Shumovoy orkestr [Noise orchestra]*. Moscow–Leningrad: Dolyo negramotnost', 1927. 24 p.
9. *Samodeyatel'noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii [Amateur artistic creative activities in the USSR: Essays on history]*. Edited by L. Solntseva and oth. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 1999. 534 p.

10. *Popov V.* Zvukovoe oformlenie spektaklya [Sound design of the theatre performance]. Moscow: Iskusstvo, 1953. 268 p.
11. *Sheykin Yu.* Istoriya muzykal'noy kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie [The history of the musical culture of the peoples of Siberia: A comparative historical study]. Moscow: Vostochnaya literatura, 2002. 718 p.
12. *Shaymukhametova E.* Muzyka v sisteme karnaval'noy kul'tury: na primere zapadnoevropeyskoy traditsii [Music in the system of carnival culture: on example of the Western European tradition]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2002. 243 p.
13. *Rumyantsev S.* Ars Novyj, ili Dela i priklyucheniya bezustal'nogo kazaka Arseniya Avraamova [Ars Novyj, or The affairs and adventures of the tireless Cossack Arseniy Avraamov]. Moscow: Deko-VS, 2007. 252 p.
14. *Gyobbels Kh.* Estetika otsutstviya: Teksty o muzyke i teatre [Aesthetics of absence: Texts on music and theatre]. Moscow: Teatr i ego dnevnik, 2015. 271 p.
15. *Kharman G.* Ob'ektno-orientirovannaya ontologiya: Novaya «teoriya vsego» [Object-oriented ontology: A new “theory of everything”]. Moscow: Ad Marginem Press, 2021. 270 p.

Кухта Валерия Александровна

аспирант кафедры музыкального искусства
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X

Valerya A. Kukhta

Postgraduate student at the Department of Musical Art
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, St. Petersburg
valeriya.kuxta@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1483-843X