

ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА ПРИДАНОВА

УДК 78.072.2

Кандидат искусствоведения, доцент

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

Нижий Новгород, Россия

epridanova@yandex.ru

СОВРЕМЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЗВУКА В СВЕТЕ ИММАНЕНТНОЙ МЕТАФИЗИКИ: В ДИАЛОГЕ С МУЗЫКОВЕДЧЕСКИМИ ТРАДИЦИЯМИ

Аннотация: Специфика музыки как вида искусства определяется двумя наиболее значимыми параметрами: принадлежностью к классу временных видов искусства и звуковой природой ее материала. Исходя из этих предпосылок, традиционное музыкознание уделяет особое внимание феномену звука, однако рассматривает его не столько как материальную субстанцию, сколько как «вибрирующий множественством самых разнообразных оттенков смысл». В то же время, первые десятилетия нашего века ознаменованы «онтологическим поворотом» в ряде философских и социально-гуманитарных наук, что обусловило появление новых исследовательских оптик в сфере изучения музыкального искусства. Одна из наиболее разработанных концепций, посвященных осмыслению звукового аспекта музыки в свете онтологической проблематики, изложена в исследовании Кристофа Кокса «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика». Определяя свою философскую позицию в русле «имманентной метафизики» (то есть доктрины «посюстороннего опытного познания»), Кокс, вслед за М. Деланда, обосновывает концепт «звукового потока», под которым понимает «природное течение материи и буйство сил». Тем самым автор отказывается от определения звука как материала искусства, а музыку трактует как один из способов «захвата» («схватывания, замедления, организации в относительно дискретные формы, структуры и сущности») человеком звукового потока. В статье сделана попытка осмыслить предлагаемый американским философом

и искусствоведам подход к изучению музыки с позиций «звукового потока» в диалоге с существующими исследовательскими традициями и применительно к профессиональному искусству академической направленности. Под последней в данном случае понимается корпус композиторских опусов, созданных в период преимущественно с 1600 до 1900 годы (то есть классическая музыка в широком смысле слова), который в западном музыкознании сегодня принято именовать периодом «общей практики». Рассмотрению подвергаются такие тезисы автора, как параметры характеристики звукового потока («интенсивные качества давления, плотности, скорости, вязкости, эластичности и температуры»); его зависимость от материала, форм и конфигураций пространств (что позволяет заново поставить вопрос о взаимозависимости архитектурных строений для демонстрации музыки и способов организации музыкального текста); порождение звуковыми колебаниями систем темперации и тональностей; расширение предметного поля музыковедения до картографии звукового потока в контексте его соотношения с другими субпотоками. Автор статьи делает вывод о продуктивности данного подхода, который позволит, помимо детализации наших привычных представлений о классической музыке, способствовать созданию «нелинеаризованного» научного метода изучения искусства с позиций динамики его существования и осмысления его в системном поле разноуровневых процессов.

Ключевые слова: имманентная метафизика; материализм; онтология; звук; звуковой поток; период общей практики; М. Деланда; К. Кокс; М. Шион; Е. Назайкинский; теория музыки; история музыки; научная парадигма.

Для цитирования: Приданова Е.В. Современная концепция звука в свете имманентной метафизики: в диалоге с музыковедческими традициями // *Studia Culturae*. 2024, 2 (60). С. 69–83. DOI: 10.31312/2310-1245-2024-60-69-83.

ELENA V. PRIDANOVA

Candidate of Art, Associate Professor
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
Nizhny Novgorod, Russia
epridanova@yandex.ru

**THE MODERN CONCEPT OF SOUND IN THE LIGHT
OF IMMANENT METAPHYSICS IN DIALOGUE WITH
MUSICOLOGICAL TRADITIONS**

Abstract: The specificity of music as an art form is determined by two of the most significant parameters: belonging to the class of temporary art forms and the sonic nature of its material. Based on these assumptions, traditional musicology pays special attention to the phenomenon of sound, but considers it not so much as a material substance, but as “a meaning vibrating with a variety of different shades”. At the same time, the first decades of our century were marked by an “ontological turn” in a number of philosophical and socio-humanitarian sciences, which led to the emergence of new research optics in the field of studying musical art. One of the most developed concepts dedicated to understanding the sound aspect of music in the light of ontological issues is described in the study by Christoph Cox “Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics”. Defining his philosophical position in line with “immanent metaphysics” (that is, the doctrine of “worldwide experiential knowledge”), Cox, following M. DeLanda substantiates the concept of “Sonic Flux”, which means “the natural flow of matter and the riot of forces”. Thus, the author refuses to define sound as a material of art, and interprets music as one of the ways of “capturing” (“grasping, slowing down, organizing into relatively discrete forms, structures and essences”) a human sound flow. The article attempts to comprehend the approach proposed by the American philosopher and art critic to the study of music from the standpoint of “Sonic Flux” in dialogue with existing research traditions and in relation to professional academic art. In this case, the latter refers to the corpus of composer’s opuses created in the period mainly from 1600 to 1900 (that is, classical music in the broadest sense of the word), which in Western musicology is now commonly referred to as the period of “general practice”. The author’s theses such as the parameters of the characteristic of the Sonic Flux (“intense qualities of pressure, density, velocity, viscosity, elasticity and temperature”); its dependence on the material, shapes and configurations of spaces (which allows us to re-raise

the question of the interdependence of architectural structures for demonstrating music and ways of organizing musical text); the generation of sound fluctuations of temperament and tonality systems; expansion of the subject field of musicology to the cartography of the sound stream in the context of its relationship with other sub-streams. The author of the article concludes that this approach is productive, which will allow, in addition to detailing our usual ideas about classical music, to contribute to the creation of an “unlinearized” scientific method of studying art from the standpoint of the dynamics of its existence and understanding it in the systemic field of multi-level processes.

Keywords: immanent metaphysics; materialism; ontology; sound; Sonic Flux; period of general practice; M. DeLanda; K. Cox; M. Chion; E. Nazai-kinisky; music theory; music history; scientific paradigm.

For citation: Pridanova E.V. The modern concept of sound in the light of immanent metaphysics in dialogue with musicological traditions // *Studia Culturae*. 2024, 2 (60). P. 69–83. DOI: 10.31312/2310-1245-2024-60-69-83.

Построение методологической модели в области той или иной конкретной науки не может, пусть имплицитно, не предполагать опоры на определенные онтологические мировоззренческие установки. Динамика развития музыковедческой «концептосферы» сегодня косвенно свидетельствует о том, что господствовавшая на протяжении длительного периода рационалистическая парадигма, лежащая в основе ее теорий, постепенно перестает удовлетворять как ситуации многообразия звуковых практик, так и достижениям современного естествознания. Новые философские проекты, в то же время, уже предлагают определенные подходы, которые могут быть полезны, в том числе, и для переосмысления самого «строительного материала» музыкального искусства, без которого оно немислимо, — звука.

Некоторые особенности новейшей онтологии очерчены в диссертации Е. Дорожкина «Идеи природы в поэтических онтологиях» [1], автор которой справедливо отмечает, что «первые десятилетия XXI века продемонстрировали

онтологический поворот в ряде философских и социально-гуманитарных наук, основы которого были заложены еще в 1980–1990-е гг. в работах Жюль Делеза, Бруно Латура и некоторых других. Он существенно отличается от онтологического поворота первой половины XX века, связываемого с именами Николая Гартмана и Мартина Хайдеггера и отмеченного противопоставлением экзистенциальных вопросов гносеологизму. Одной из господствующих черт новейшего поворота является направленное против антропоцентризма обращение к нечеловеческому, к «природным» акторам как к полноценным участникам различных процессов»¹. Автор обосновывает свой подход к интерпретации понятия природы как «экспрессии бытия... сил, что наполняют все вещи жизнью и делают их уникальными», опираясь в качестве предпосылок, прежде всего, на учения Ницше, Хайдеггера и Делеза, а также привлекая как типологические близкие философские проекты Мерло-Понти, Бергсона, Башляра, Л. Шестова, П.А. Флоренского, Г.Г. Шпета, Я.Э. Голосовкера, М.К. Мамардашвили, В.В. Бибихина, В.А. Подороги и Й. Реева.

О необходимости новой «материалистической» эстетики музыкального искусства, трактованной в подобном ключе, заявляет куратор выставок современного экспериментального звукотворчества, искусствовед и философ Кристоф Кок в книге «Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика» [2]. Предлагаемый автором термин, вынесенный в заглавие, определяется как «извечное материальное течение, в которое человеческие выражения нечто вкладывают, но которое

¹ Подразумеваются такие философские проекты, как «трансцендентальная геология Иэна Гамильтона Гранта, геотравматизм Ника Ланда, готический материализм Марка Фишера, спекулятивный материализм Квентина Мейясу, витальный материализм Джейн Беннет, объектно-ориентированная онтология Грэма Хармана, плоская онтология Леви Брайанта, темная экология Тимоти Мортон и даже космотехника Юка Хуэя» [1, с. 5].

предшествует этим выражениям и превышает их» [2, с. 13]. Философская позиция, лежащая в основании концепции, определяется им как «имманентная метафизика» (то есть допущение только сущностей, порожденных «материальными и энергетическими процессами, составляющими природу», автономными от человеческого сознания и безразличными к нашим верованиям, желаниям и описаниям этих течений» [2, с. 20]). Вслед за Мануэлем Деланда, предложившим в работе «Тысяча лет нелинейной истории» идею морфогенеза — процесса формирования устойчивых структур из взаимодействия и переплетения материальных потоков (лавы, минералов, биомассы, генов, тел, еды, языка, денег, информации и т.д.), Кокс обосновывает концепт «звукового потока», который среди прочих имеет особый статус благодаря своей способности «элегантно и мощно манифестировать и моделировать мириады потоков, составляющих природный мир» [2, с. 14–15]. Автор изучает два аспекта музыкального искусства: во-первых, специфику самого звукового потока как «природного течения материи и буйства сил», во-вторых, способы его «захвата» человеком («схватывания, замедления, организации в относительно дискретные формы, структуры и сущности»). Рассмотрим более подробно эвристический потенциал ключевого концепта исследования.

Сама идея музицирования не как человеческого «производства», но как способа «подключения» к некоему природному течению, еще не стала общепринятой несмотря на то, что в последнее время появляется все больше исследователей, разделяющих такое его понимание. Западному сознанию оно открылось, прежде всего, через инोकультурные практики, о которых, в частности, пишет в своей книге «Древо музыки» Генрих Орлов: «в Китае музыка почитается как звук, через который человек может войти в соприкосновение с непосредственно недоступной трансцендентной силой» [3, с. 91]. Приводя множество других примеров, ученый, тем не менее,

не акцентирует внимание на проблеме материальности звука и вытекающих из нее последствий, тогда как Кокс настаивает на этом тезисе принципиально: «звук и звуковые искусства вписаны в материальный мир и связаны с силами, интенсивностями и становлениями, которые составляют этот мир». О «музыкальном веществе» в связи с народным творчеством (безусловно, первичном, по отношению к композиторскому) писал в своих работах И. Земцовский, описывая его на примере одной из первых впечатляющих встреч с фольклорным музицированием. Свои наблюдения он осмысливает следующим образом: «звучание «предзадано» певцам: с одной стороны, они создавали его здесь-и-сейчас, а с другой стороны, они сами были его, вещества, созданием» [4, с. 384].

Концепция звукового потока, таким образом, продуктивна для объяснения, во-первых, древних и, особенно, неевропейских форм музицирования, во-вторых, разного рода неакадемических направлений (так называемой культуры «третьего пласта» — джаза, рока и т.д.), наконец, авангардных художественных проектов, например, «саунд-арта». В то же время интересно было бы рассмотреть сквозь эту призму и профессиональное искусство академической традиции², включив его, тем самым, в широкое поле творческой деятельности человека, связанной со звуком.

О звуковом материале классической музыки в отечественной науке писал Е. Назайкинский, который пронизательно отмечал: «Оставаясь для слуха током энергии, тем, что

² В данной статье под профессиональной музыкой академической традиции мы будем понимать корпус композиторских опусов, созданных в период преимущественно с 1600 до 1900 г., который в западном музыкознании принято называть «периодом общей практики», «когда музыка функционировала в конкретных, четко определенных рамках» [5, с. 76]. В качестве синонимов (если не появляется специальных оговорок) используется термин «классическая музыка» (трактованный в широком смысле слова).

изливается, обволакивает, накатывается волной, он оказывается к тому же и самим предметом — истекающим, бьющим, осязаемым. Он и река, и тело, и материальный источник колебаний, и вибрирующий множеством самых разнообразных оттенков смысл [6, с. 20]. Близок к позиции Кокса и Е. Синцов, который считал звук носителем некоей активной силы, знаком ее присутствия, своего рода индикатором активности порождающего источника [7, с. 98]. Кроме того, необходимо назвать имя швейцарского ученого Э. Курта, который рассматривал музыкальный феномен как проявление психической энергии в сфере бессознательного: «Движение колеблется в нас еще до звуковых колебаний, в которых оно воплощается. Мелодическая линия трепещет, прежде чем зазвучать» [7, с. 92]. Авторы еще не обращались к звуку как самодостаточной материи, однако уже констатировали феномен потоковости в близком Коксу смысле.

Таким образом, новизна предлагаемого в его исследовании подхода заключается в расширении границ предмета музыкознания: от физических свойств музыкального звука (которые уже изучаются, в частности, акустикой, фигурируют как специальная проблема в разделах инструментоведения или рассматриваются при изучении авангардных техник — сонористики, «пространственной» музыки и т.п.) до более обширной «дочеловеческой» и в то же время имманентно присутствующей в человеке через его висцеральный опыт, природной стихии. По мнению американского автора, звуковой поток — это базовая энергия, которая не является материалом обработки (подобно, например, глине или камню у скульптора); напротив, само музыкальное произведение «втягивается» в эту стихию, становясь способом погружения человека в интенсивный континуум становления через его фрагментарный «захват». Становясь на эту позицию, мы оставляем за скобками другие важные аспекты музыкального искусства, требующие дальнейшей проработки, прежде всего,

субъективно-психологические вопросы восприятия звука человеком. Задача заключается в концентрации внимания, насколько это возможно, именно на его имманентной специфике.

Как может быть описан звуковой поток? Прежде всего, через «интенсивные качества давления, плотности, скорости, вязкости, эластичности и температуры» [2, с. 71]. Такие характеристики отличаются от установлений отечественного музыкознания (подразумеваемых, в том числе, при анализе музыкальных произведений), в котором во внимание принимаются, прежде всего, параметры громкости, тембра, высоты, продолжительности и пространственной локализации. В частности, Е. Назайкинский подчеркивает, что музыканты (и исследователи) имеют дело не с самим акустическим потоком, а со слуховым феноменом, свойства которого, кроме того, ограничены условностью нотной записи.

Дополнив этот феноменологический подход предлагаемым Коксом имманентно-метафизическим, можно было бы привнести новые характеристики звукового потока в изучение жанрово-стилевых особенностей музыки «периода общей практики», отражающих разную степень чувствительности композиторского внимания к реальности. Историю музыки можно было бы рассмотреть в таком крупном плане, например, на уровне сравнения больших стилей (барокко, классицизм, романтизм). Так, в сформировавшемся в венском классицизме сонатно-симфоническом цикле первая часть (как правило, сонатное *allegro*) и финал (как правило, рондо-сонатный) наиболее близки к запечатлению потока движения, характеризуемого динамичной сменой его интенсивности и плотности. Это эстетическое свойство (стремительность темпоритма) проникло в инструментальную музыку из комической оперы, обладающей особым повышенным тонусом. Ряд жанров «чистой музыки», отнесенных к группе «моторно-пластических» (токатта, скерцо, этюд и др.) также можно было бы рассмотреть под этим углом зрения. Важно отметить,

однако, что речь в таком случае должна идти о сознательном переключении методологической «оптики» исследования, а не о механическом смешении разных подходов. Не имея сегодня конвенциональной научной парадигмы, обнимающей в непротиворечивом единстве все возможные ракурсы исследования музыкального искусства, мы должны оговаривать в каждом конкретном случае, в какой системе координат будет разворачиваться такого рода исследование.

Безусловно, классическая музыка не может быть безоговорочно охарактеризована исключительно с материалистической точки зрения: в ней действуют законы риторики, она структурирована, в целом, по правилам «линейной» логики и справедливо изучается в антропоцентрической парадигме. В то же время и в ней отдельные стороны звукового потока схватываются композитором (возможно, неосознанно), запечатлевающим тем самым свойства самой реальности. Рассматриваемую концепцию продуктивно дополняют в этом плане наблюдения французского теоретика кино и звука Мишеля Шиона, изложенные в его книге «Звук: слушать, слышать, наблюдать» [8]. В частности, автор пишет, что в музыке может быть отображен «образ-вес звука» (термин Клода Бельбле), а также с помощью звука может быть отражен масштаб объекта. В качестве «индекса близости» легкого «образа-веса» выступают мелкие детали высоких звуков и артикуляции, атаки, проворное и быстрое движение; тяжелого — мощные звуки, наличие сильной реверберации [8, с. 18–19].

Вслед за Шионом, при анализе музыкального произведения можно обратить внимание на «согласованность или несогласованность ритмов звуковой последовательности с другими ультрамузыкальными ритмами, управляющими нашим ощущением времени: макро- и микроритмами, присущими природным явлениям, физическими и телесными ритмами» [8, с. 60], в этом случае содержательно-смысловая пластичность произведения может быть выявлена более тонко и детализированно.

Отметим, что труд французского теоретика не вписывается целиком в декларированный Коксом подход. Его задачи совершенно иные. Однако, этот автор, имеющий большой опыт создания «конкретной музыки», а также изучивший богатый пласт немзыкальных эффектов, востребованных в киноискусстве, делится с читателем своими наблюдениями над звуковой палитрой, которые отчасти могут быть полезными при попытке развить онтологический подход к осмыслению классического наследия.

В частности, отдельного внимания заслуживает отмеченная им проблема фиксации в ней такого феномена, как шум. Шион пронизательно отмечает, что вопреки распространенному мнению, шумовая часть появилась не в современной музыке, а гораздо раньше — еще в XVII веке. Так, повторяющиеся ноты или мелизмы в сонатах Скарлатти для клавесина он трактует как запечатление треска и стрекота, выдержку низких pedalных нот в органных сочинениях Баха — как звуковой эффект громыхания, тремоло в начале концерта для фортепиано с оркестром № 20 (ре минор) Моцарта — не только как драматический или колористический эффект, но еще и как «зернистость»: гул и прерывистое дыхание, созданные с помощью подъема в басовой партии, быстрые пассажи и дрожания синкоп погружает слушателя в своего рода «полумзыкальный туман, который лишь спустя некоторое время освещается более чистыми звуками» [8, с. 91]. В целом, шум может быть воссоздан в музыке академической традиции с помощью высоких и низких регистров, а также техники исполнения — тремоло, вибрато, фрулато. Автор объясняет, что «шумовую часть скрывают от уха, глаза и ума музыковедов то, что в партитуре эффекты, призванные ее произвести, отмечаются теми же символами, что и собственно ноты. Но когда композитор пишет самые низкие ноты контрабаса или самые высокие ноты скрипок или флейты-пикколо, когда он проигрывает гаммы с ускорением или же нанизывает одну ноту

на другую в узком промежутке высот, создавая таким образом комплексные массы, он добавляет к классическому музыкальному рецепту — нотам, периодическим циклам — свою «шумовую» часть. Музыкальное выделяет шум как событие, момент реального, тогда как шум подчеркивает красоту музыкального» [8, с. 90].

Возвращаясь к характеристике звукового потока, важно отметить, что поскольку звук является вибрацией, он представляет собой «вариации интенсивной величины давления» или «вибрационное различие, которое возвращается, удерживается и продлевается во времени... звук возникает, меняется и умирает или рассеивается». Наконец, распространяясь в пространстве, волны звука «путешествуют... со скоростями, которые определяются средами и температурными градиентами, сквозь которые они проходят... Звук зависим от пространства, он совершенно особым образом взаимодействует с материалами, формами и конфигурациями пространств, внутри которых он движется и которые он пересекает». Таким образом, отношение между музыкой и залом, например, это «отношения аффективной взаимообусловленности одного материала другим, а не просто поглощение музыкальной материи твердой формой» [2, с. 72]. Этот аспект развития истории музыки также можно было бы изучить подробнее, в частности, более тщательно рассмотреть взаимовлияние пространств, предназначенных для прослушивания музыки в разные эпохи, и параметров организации музыкальных произведений, созданных в эти исторические периоды. Отдельные любопытные наблюдения на эту тему высказывает, например, Чарльз Дженкс в статье «Архитектура становится музыкой» [9]. Так, он указывает на параллели между ритмическими и полифоническими поисками композиторов французской школы Нотр-Дам (Леонин, Перотин) и особенностями строения нефа этого собора. Полноценного же исследования данного аспекта (по крайней мере, в отечественной науке), насколько известно, в настоящее время не существует.

Еще одна особенность звукового потока в музыке связана с взаимодействием звуков друг с другом: «вибрирующая струна или колонна звука представляет собой ряд сингулярностей, определенного рода узловых точек, характеризующих его фундаментальную частоту и серии обертонов. Несколько совмещенных рядов вибраций вступают в аффективные отношения совибрирования — отношения усиления, подавления, интерференции, фазировки, биения и так далее» [2, с. 72]. Из этой посылки следует любопытное объяснение феномена тональности: «отношения могут полагаться «консонантными» или «диссонантными» и схватываться как стабильные или нестабильные (в зависимости от культурного контекста), очерчивая склонности к покою или движению. Системы температуры и тональностей размечают в звуковом потоке определенные величины давления, создавая ряды высот, имеющих соответствие, и выстраивая между ними отношения. В тональной музыке тоника является частотным аттрактором, формирующим центр, вокруг которого организуются другие частоты, стремящиеся к нему» [2, с. 72]. Вопрос тональной организации — один из обширных, основополагающих и дискуссионных для теории музыки, в нем, в частности, существует проблема выявления оснований для восприятия человеком звуков в их соотношении друг с другом как устойчивых и неустойчивых. Углубление в имманентные особенности звуковых потоков в предлагаемом Коксом аспекте могло бы дополнить существующие наблюдения на эту тему.

Иные продуктивные возможности подхода к анализу музыкальных произведений «периода общей практики» с позиций концепции «звукового потока» тезисно обозначает и сам исследователь. Он указывает, что новое рассмотрение искусства, одновременно историческое и онтологическое, может включать в себя в качестве объекта изучения как конкретные проявления «музыки и звука (исполнения, композиции, записи, звуковые пейзажи, инсталляции, устную речь

и т.д.)», так и общее движение звукового потока, «в котором отдельные проявления непрерывно испаряются и подчиняются всеобщей какофонии. Выдающиеся открытия будут в меньшей степени рассматриваться как шедевры, скорее они будут определять звуковые сингулярности, моменты изгиба или бифуркации, меняющие течение звука. Именно эти точки сингулярности помогут раскрыть сверхдетерминирующие аффекты биологических, политических, экономических, технологических и культурных сил в звуковом потоке, который является полуавтономным родственником других потоков» [2, с. 73].

Соответственно, в задачи научного исследования музыковеда можно будет включить картографию нескольких различных субпотоков, ресурсы для изучения которых можно найти в разных областях знания: естествознании, «антропологии, литературе, музыковедческих и искусствоведческих описаниях глобальных и локальных звуковых пейзажей, а также их трансформаций во времени; в эволюции неорганических, органических и технологических сущностей, способных регистрировать и излучать звуковые вибрации; в анализе природных и социальных ритмов звукового производства и слушания, в картографии физических, биологических, культурных, социальных, политических и религиозных сил, которые оформляют и ограничивают звуковой поток; в истории языка, понятой как извлечение фоном из звучащего континуума; в истории музыки, понимаемой вне перспективы великих композиторов или музыкантов, — через звуковые траектории и сингулярности; в истории архитектуры, понимаемой как история звукового менеджмента и сдерживания. Список можно пополнять» [2, с. 73–74]. Это позволит, помимо детализации наших привычных представлений о классической музыке, способствовать созданию «нелинеаризованного» научного метода изучения искусства с позиций динамики его существования и осмысления его в системном поле разноразмерных процессов.

Список литературы | References

1. Дорожкин Е.Л. Идея природы в поэтических онтологиях: дисс. ... канд. филос. наук. Казань, 2023. 225 с.
Dorozhkin E.L. The idea of nature in poetic ontologies: PhD diss. (philosophical sciences). Kazan, 2023. 225 p. (In Russ.)
2. Кокс К. Звуковой поток. Звук, искусство, метафизика. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 304 с.
Cox K. Sound flow. Sound, art, metaphysics. Moscow: NLO, 2024. 304 p. (In Russ.)
3. Орлов Г. Дерево музыки. СПб.: Композитор. 2005. 440 с.
Orlov G. Tree of Music. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 440 p. (In Russ.)
4. Земцовский И.И. Антропология музыкального существования: книга об универсалии. СПб: Композитор. 2023. 528 с.
Zemtsovsky I.I. Anthropology of musical existence: a book about the universal. St. Petersburg: Kompozitor, 2023. 528 p. (In Russ.)
5. Кюль О. Музыкальная семантика. СПб: Институт прикладной психологии, 2022. 240 с.
Kühl O. Musical Semantics. St. Petersburg: Institute of Applied Psychology, 2022. 240 p. (In Russ.)
6. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка. 1988. 254 с.
Nazaikinsky E.V. Sound world of music. Moscow: Muzyka. 1988. 254 p. (In Russ.)
7. Гордеева Т.Ю. Музыкальный звук как феномен культуры: дисс. ... канд. филос. наук. Казань, 2003. 148 с.
Gordeeva T.Yu. Musical sound as a cultural phenomenon: PhD diss. (philosophical sciences). Kazan, 2003. 148 p. (In Russ.)
8. Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение. 2021. 312 с.
Shion M. Sound: listen, hear, observe. Moscow: NLO, 2021. 312 p. (In Russ.)
9. Jencks Ch. Architecture becomes music.
URL: <https://www.architectural-review.com/essays/architecture-becomes-music> (14.01.2024).