

ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА И РЕАЛИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Электронная музыка – порождение авангардного искусства второй половины XX в. – продолжает оставаться одной из приоритетных сфер в многообразии творческих устремлений современных композиторов. Её история насчитывает более 50 лет, многие произведения, созданные в рамках данного творческого направления, являются высокохудожественными образцами искусства. Однако зачастую необычный звуковой мир электронной музыки вызывают неприятие слушателей, а методы композиторской работы, не имеющие аналогий в музыкальной практике, затрудняют её изучение. Знакомство с авангардной электронной музыкой нередко способно ввергнуть недостаточно подготовленного слушателя в состояние «шока <...> эмоционального протеста против какого-то ужаса» [9, с. 17]. Такие характерные для электронных сочинений качества, как свобода диссонанса, ведущая к внешнему неблагозвучию, индивидуально проектируемая форма, новаторский музыкальный материал делают электронную музыку непривычной для неподготовленного восприятия.

Тем не менее, сегодня электронная музыка *всемирно* признана как направление, имеющее самостоятельное художественное значение. В XXI в., в связи с непрерывным прогрессом технологий, в том числе в области компьютерной обработки музыкального звука, интерес к электронной музыке возрастает как среди композиторов, так и среди исследователей.

«Совсем иной видится <...> ситуация в странах постсоветского пространства, где электронная музыка представляет область искусства, почти не освоенную не только слушателями, но и композиторами» [5, с. 14].

Исследование проблематики, связанной с этой многогранной областью художественного творчества, предстает в свете сказанного весьма *актуальным*. Так, в последние годы отечественное музыковедение всё чаще обращается к изучению электронных сочинений, о чём свидетельствуют работы В. Задерацкого, И. Ракуновой, Е. Че-

ревко [3; 5; 10]. В монографии И. Ракуновой, посвящённой творчеству Аллы Загайкевич, рассматриваются электроакустические произведения композитора. Исследовательница выдвигает на первый план раскрытие смысловой ауры музыки, которое осуществляет путём убедительного и тонкого анализа новых музыкально-технологических средств [5]. В диссертации К. Червко [10] рассматриваются возможности создания нового метода анализа электронных сочинений при помощи вычислительной техники на основе феноменологического исследовательского подхода.

Характерно, что отмеченные работы недостаточно полно и глубоко раскрывают сложные вопросы восприятия электронных сочинений. Исключение составляет исследование В. Задерацкого, который, констатируя негативное отношение к электронной музыке многих слушателей, объясняет его принадлежностью электронных опусов к экспериментальным течениям авангарда. Электронная музыка, считает исследователь, несёт отпечаток элитарности, наложенный обстоятельствами её зарождения. Приверженность к радикально новаторским тенденциям авангарда связывает электронную музыку с «признанной областью поиска и эксперимента. И может быть, именно “экспериментальная составляющая” делает электронную композицию явлением элитарным даже в случае несомненной художественной удачи» [3, с. 88–89].

В упомянутых публикациях поиски методов анализа электронных сочинений и попытки решения проблемы их восприятия рассматриваются *обособленно*, без видимой взаимосвязи. Представляется, что данные проблемы *неразрывно связаны*, так как именно *понимание закономерностей, лежащих в основе электронных произведений, позволяет с интересом вслушиваться в музыку*, постигая оригинальность авторского замысла и погружаясь в многогранный звуковой мир.

Цель настоящей работы – рассмотреть ряд проблем, возникающих при изучении и восприятии электронных сочинений в их взаимосвязи.

Главной причиной ситуации неприятия, сложившейся вокруг произведений, принадлежащих к данному творческому направлению, представляется отсутствие чувственного удовольствия при прослушивании электронных опусов, особенно, ранних авангардных образцов. Гедонистическое наслаждение, вызванное, по словам С. Шипа,

«непосредственным эстетическим воздействием материала и формы музыкального текста» [11, с. 40], исследователь считает неперменным свойством восприятия художественного произведения. Е. Ручьевская отмечает, что эстетическое удовольствие, возникающее при прослушивании музыкального сочинения, обусловлено постижением его «внутренней упорядоченности» [6].

Логика композиционной и образно-драматургической организации электронного музыкального опуса *ещё не освоена музыковедением*. «Целые области музыки, – пишет Ю. Холопов, – не укладываются ни в гармонию, ни в полифонию, например, серийность, сонорика, электроника» [7, с. 47]. «Именно установление четко заданного логического порядка, – отмечает Н. Щербакова, – основанного на понятных принципах, позволяет воспринимающему не только понимать, но и адекватно воспринимать процесс, предугадывать, “предслышать” его дальнейшее развитие <...>. В сознании слушателя должна существовать определенная модель, позволяющая ему выявить логические закономерности, присутствующие в каждом конкретном музыкальном опусе» [12, с. 15].

Формированию такой модели, по мнению С. Шипа, служит развитие культурно-музыкальной компетенции слушателей. По словам исследователя, «цели поддержания музыкально-языковой компетенции индивидов <...> служит система обучения, в которой главное место занимает практическое слуховое освоение интонационных фондов разных жанров, стилей и музыкально-языковых диалектов» [11, с. 36]. Практическое освоение интонационного «словаря» электронной музыки, под которым подразумевается регулярное слушание и слуховой анализ, – недостижимый идеал современной системы обучения музыке в Украине. В данном случае музыкальное образование демонстрирует явный отрыв от художественной практики, в которой популярная электронная музыка занимает значительное место и пользуется широкой известностью в молодёжной среде.

Практическое освоение электронной музыки предполагает не только регулярное слушание произведений этого жанра, но и участие в исполнении электронных сочинений. Личное соучастие в рождении электронного звучания даёт музыкантам неопенимый опыт, благодаря которому музыка обретает «личностный смысл» (термин

А. Леонтьева), апеллируя к индивидуальным переживаниям и воспоминаниям.

На сегодняшний день в музыкальной науке не разработана методика анализа электронных сочинений. В. Задерацкий отмечает, что «разработка технологии анализа электронной композиции – дело будущего. Пока еще мы не владеем аналитической техникой подобного рода» [3, с. 78]. Отсутствие точной высоты звуков приводит к тому, что традиционные методики анализа к электронной музыке неприменимы, что позволяет Ю. Холопову выносить данную разновидность искусства за пределы собственно музыки, предлагая для её обозначения такие термины, как «фон-арт» или «sonic-art» [8, с. 544]. Затрудняет изучение электронной музыки и то, что она соприкасается с разными видами композиторской техники. Например, ранние сочинения К. Штокхаузена подчиняются закономерностям сериальной техники, тогда как произведения Э. Артемьева 90-х – 2000-х гг. вполне вписываются в звуковысотную систему расширенной тональности.

В музыковедческой литературе встречаются попытки заменить анализ реконструкцией способов работы композитора по созданию новых звучаний. Например, Э. Денисов в работе «Музыка и машины» подробно описывает технику «склеивания» фрагментов магнитофонной пленки, содержащих различные звуковые объекты [2]. Представляется, что подобный подход к анализу электронных произведений требует уточнения.

Область препарирования звука относится к «творческой лаборатории» композитора, в которую не проникает исследовательский взгляд. Для того чтобы выделить составляющие сложных звуковых комплексов, лежащих в основе многих опусов, необходим комментарий автора. Если при анализе данных сочинений ставить во главу угла технологию создания электронных звучаний, то электронные произведения, созданные с помощью разной звуковой аппаратуры, придется анализировать по-разному.

В произведениях, созданных с помощью электричества, присутствуют как синтезированные звуки – не существующие в природе звуки искусственного происхождения, так и сэмплы – зафиксированные на носителе звуки акустических инструментов, которые объединяются в традиционные звуковысотные системы, и, следовательно, вполне

поддаются общепринятому музыковедческому описанию. При этом сэмплы могут быть обработаны до такой степени, что источник звука становится неузнаваемым, звучание приобретает фантастическую окраску и по своим свойствам приближается к синтезированному. Слышимое нами звуковое образование очень часто далеко уходит от своего прообраза. Эволюция электронной музыки от первых опытов П. Шеффера и Э. Вареза до современных произведений непосредственно связана с совершенствованием электронной аппаратуры и программного обеспечения, от которых во многом зависит направленность творческих исканий композиторов. Не зная точно, какие именно способы и приёмы создания электронных звучаний использовал композитор, мы не можем их обозначить и выделить в качестве структурной единицы электронного сочинения.

Значительная роль специальных технологий в создании электронных произведений требует от музыкантов соответствующих знаний о способах синтезирования звуков и обработки сэмплов. Подобная необходимость обусловлена тем, что идеей многих электронных сочинений является изучение происходящих в музыкальном звуке микропроцессов и проецирование таковых на композиционный уровень (например, пьеса А. Шнитке «Поток»). Кроме того, импульсом к созданию произведения часто является стремление композитора создать уникальный звуковой мир, сотканный из фантастических звучаний, рождённых творческим воображением. Не осознав структурных закономерностей таких сочинений, мы не приблизимся к раскрытию их авторского замысла.

Важным условием изучения электронной музыки является адаптация музыковедческого терминологического аппарата. Необходимо достаточно широкое понимание его основополагающих терминов и понятий. Например, о мелодии можно говорить в рамках рассмотрения общего высотного профиля, чередования звуковысотных «пиков» и «спадов», а о ритме – по отношению к периодичности сгущений и разрежений музыкальной ткани, чередованию зон плотности и прозрачности. Интересно, что специфику электронной музыки выявляют понятия, которые сложно поддаются чётким дефинициям, например, тембр, колорит, сонорность, а также метафорические характеристики – плотность, напряжённость и т. п.

Проблема нотации является одной из наиболее значительных проблем, возникающих при изучении электронной музыки. Вследствие недифференцированности высотной и ритмической шкалы, электронная музыка практически не поддается традиционной нотной записи. Кроме того, главным средством выразительности, определяющим своеобразие и индивидуальность конкретного электронного сочинения, является уникальное темброкрасочное звучание, принципиально не фиксируемое традиционной нотацией. Традиционное нотное письмо не приемлемо для многих электронных произведений потому, что оно не способно адекватно передать звуковые комплексы неопределенной высоты. Ц. Когоутек систематизирует способы нотации электронной музыки, существовавшие в докомпьютерный период [4]. Рассматривая нотацию таких сочинений, как «Vidule en Ut» П. Анри-П. Шеффера, «Антифонии» П. Анри, «Тембры – Длительности» О. Мессиана и П. Анри, Ц. Коготек выделяет две тенденции в нотации электронной музыки: 1) «нотация музыкантов» – нотная запись, в которой преобладает обозначение высоты, длительности и громкости звучания; 2) «нотация техников» – нотная запись, фиксирующая структуру красочных звукотембров для того, чтобы их можно было воспроизвести неоднократно [4, с. 235].

Однако в случае «нотации техников» попытка графически изобразить красочное фантастическое электронное звучание сталкивается с большими трудностями. Поэтому для нотной записи произведений, относящихся к разновидности *tape-music*, чаще всего избирался первый вариант, фиксирующий высоту звуков в герцах, длительности в секундах или сантиметрах магнитофонной плёнки и громкость в децибелах (например, «Электронный этюд» № 2 К. Штокхаузена). В настоящее время анализ высоты, длительности и громкости звука выполняют компьютерные программы. А усложнение способов создания электронных звучаний делает «нотацию техников» слишком специализированной и непонятной для композиторов и исполнителей.

Подспорьем для музыковедческого анализа являются сонограммы – графические изображения внутризвуковых микропроцессов, графики распределения звуковой энергии. Сонограммы чаще всего имеют вид графика, построенного на координатной плоскости, где на оси ординат отмечена частота в герцах, отражающая звуковысотный

профиль сочинения, а на оси абсцисс – время в секундах. Кроме того, сонограммы фиксируют динамику электронного опуса, отображая амплитуду звучания и форму звуковой волны.

Сонограмма, показывающая высоту и длительность, практически не фиксирует тембровую сторону звучания. Один из путей раскрытия уникального звукового мира электронного произведения демонстрирует Дьердь Лигети в партитуре к своей электронной пьесе «Артикуляции». Партитура, сделанная Райнером Веингером, представляет собой ряд цветных рисунков, созданных для обозначения различных звуковых элементов. Рисунки, передавая слуховые впечатления в визуальной форме, хотя и не сохраняют всех технических деталей сочинения, тем не менее, способствуют пониманию электронного произведения не только композитором и программистом, но и более широким кругом музыкантов. А. Смирнов отмечает, что электронная музыка «в большинстве случаев <...> является своего рода бесписьменной (скорее, слуховой) традицией», её «природа <...> может быть сохранена только в рамках наглядной описательной модели, основанной на исследовании восприятия» [7, с. 523].

Обзор проблем, возникающих при изучении электронной музыки, позволяет сделать следующие **выводы**.

– Главным принципом исследования сочинений является приоритет слухового восприятия, которое способствует погружению в многогранное, объёмное звучание.

– Накопление слухового опыта ведёт к установлению логической взаимосвязи между элементами произведения; следствием этого является получение эстетического удовольствия в процессе восприятия.

Пути преодоления обозначенных сложностей изучения электронной музыки пролегают через исследования конкретных сочинений, обобщение и систематизацию аналитических наблюдений и ведут к раскрытию уникального звукового мира, рождённого творческой фантазией композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Артемьев Э. Н. Заметки об электронной музыке [Электронный ресурс] / Эдуард Николаевич Артемьев. — Режим доступа: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html>.

2. Денисов Э. В. Музыка и машины [Текст] / Эдисон Васильевич Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 149–162.

3. Задерацкий В. В. Электронная музыка [Текст] / Всеволод Всеволодович Задерацкий // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 77–89.

4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Цтирад Когоутек ; [пер. с чешск.] ; [общ. ред и коммент. Ю. Н. Рагса, Ю. Н. Холloпова]. — М. : Музыка, 1976. — 363 с.

5. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич [Текст] / Инесса Николаевна Ракунова. — К. : Феникс, 2010. — 208 с.

6. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма [Текст] : [учебн. пособ.] / Екатерина Александровна Ручьевская. — СПб. : Композитор, 1998. — 268 с.

7. Теория современной композиции [Текст] : учебн. пособ. / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — 624 с.

8. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс [Текст] : учебник для спец. курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отд.) в 2-х ч. / Юрий Николаевич Холопов. — Изд-е 2-е., испр. и доп. — М. : Композитор, 2005. — Ч. II: Музыка XX века. — 624 с.

9. Холопов Ю. Н. О сущности музыки [Текст] / Юрий Николаевич Холопов // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / [ред.-сост. В. С. Ценова]. — М. : МГК, 2003. — С. 6–17.

10. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів XX – початку XXI століття (до питання методології аналізу) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02 / Катерина Петрівна Черевко. — Львів, 2012. — 16 с.

11. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки [Текст] / Сергей Васильевич Шип. — Одесса : Одесская гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2001. — 294 с.

12. Щербакова Н. Ю. О понятии музыкальной драматургии [Текст] / Надежда Юрьевна Щербакова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музична драматургія: теорія і практика. — К. : НМАУ, 2012. — Вип. 103. — С. 11–17.