

ЕСТЕТИКА ГРУМІНГУ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Постановка проблеми. Термін «грумінг» (англ. grooming — очищення) у філософський обіг був уведений М. Епштейном. Грумінг, за Епштейном, виступає системою культурних «фільтрів» і практикою суб'єктивної, виявляючи себе у широкому контексті: від гігієни тіла до етики та естетики. Тривалий час грумінг, як культурна домінанта, знаходився у сфері «потаємного», і лише останні філософсько-культурологічні дослідження (П. Слотердайк, М. Епштейн) поставили питання про можливість осмислення імунологічних процесів у соціокультурному контексті. Музична культура (і зокрема культура звуку) не є виключенням: грумінг виявляється у багатьох аспектах — від «чистого строю» до «чистої інтонації». Дослідження грумінгу у згаданому контексті дозволить виявити приховані течії і сили, що формують порядок дискурсу музичної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що проблема грумінгу у музичній культурі на сьогодні є недослідженою. Автор спирається на культурологічну концепцію грумінгу, запропоновану М. Епштейном у монографії «Філософія тіла» [2], і використовує її як методологічну основу для аналізу процесів і явищ культури звуку.

Завданнями статті є виявлення імпліцитних стратегій грумінгу у культурі звуку Нового часу і сучасності.

Викладення основного матеріалу дослідження. Символіка грумінгу знайшла вираження у багатьох аспектах культури, у тому числі музичної, втім у контексті даного дослідження нас особливо цікавить культура звуку.

Звертаючись до принципів фізики звуку, зрозуміло, що було б цілком логічним прийняти кореляцію між диференціацією тонів у «грумінг-координатах» і відповідним спектральним складом звуку. Тут доречно виділити два аспекти:

1. Мінімізація негармонічних обертонів і паразитних шумових призвуків, які неминуче виникають під час гри на більшості музичних інструментів. Власне, досягнення «гарного звуку», тонально збалансованого і естетично привабливого, стало імпліцитною програмою європейської культури звуку, яку О. Ніколе влучно називає культурою *bel canto* [1, с. 58].

2. Редукція спектру звуку — фільтрація вищих гармонік.

Якщо перше твердження не викликає сумнівів, то друга теза спочатку видається сумнівною, оскільки виразність звуку, що, з точки зору психоакустики, нерозривно пов'язана із насиченістю спектрального складу, його здатність «пронизувати» фактуру, долати простір і заповнювати об'єм, стали в епоху Нового часу очевидними цінностями звукової культури (надто у період романтизму). Можливість якісного осмислення «атомарної» природи звуку вкорінена у наукових теоріях, головним чином Ж. Фур'є і Г. Гельмгольца.

Остаточне «розщеплення» структури звуку, свого роду експлікація фізичних теорій формується в епоху електрифікації, коли до гри вступає інша «поверхня розсіювання» — практика індустріального виробництва електроенергії. Остаточню здобувши перемогу у «битві струмів» (Т. Едісон versus Дж. Вестінгауз і Н. Тесла), змінний струм (як новий індустріальний стандарт) остаточно вирішив долю електромузичного інструментарію. Перші експерименти у цій сфері («Telharmonium» Т. Кахіла) являли собою ні що інше, як експлікацію законів, відкритих Фур'є і Гельмгольцем, у той час як сам механізм генерування змінного стру-

му був експлікацією фундаментальних принципів електромагнітної індукції. Можна сказати, що сам інструмент Кахіла виник як ефект «зіткнення» кількох дискурсивних формацій: наукових теорій ХІХ ст., практик технічного «винахідництва» й індустріального виробництва, нових медіа (телеграф, телефон і радіо).

Незважаючи на той факт, що формально «Telharmonium» реалізував ідею синтезу звуку, точка біфуркації була пройдена: з цього моменту людство житиме з думкою, що звук, явивши свою «атомарну природу», віднині може бути не лише народжений *ex nihilo* за принципом додавання тонів (так званий адитивний синтез), а й успішно *редукований* до свого «першого елемента» — гармонічного коливання. Важливо розуміти, що сама ідея аналізу складних періодичних коливань, як суми простих коливань, бере початок із теорії Фур'є, проте ідея синтезу, що органічно випливає із ідеї аналізу, фізично не могла бути реалізована до появи генератора синусоїдального струму. Відтак, перший електромозичний інструмент як набір синусоїдальних генераторів варто розглядати не лише за формальним призначенням, а й як чергову експлікацію («виведення із потаємного») фундаментальних сил природи.

Якщо на момент створення інструменту Кахіла цінність синусоїдального коливання (як «тембру», готового до вжитку у музичному мистецтві) була надійно прихована перспективною ідеєю синтезу більш складних спектрів, то протягом першої чверті ХХ ст. ситуація дещо змінилася. Із появою першої електронної техніки на основі ламп на арену вийшло нове покоління електромозичних інструментів, що мали в основі гетеродинні генератори (головним із них був терменвокс) і які можна у повній мірі назвати а-тембральними. Цей термін потребує пояснення: оскільки сам термін «тембр» апелює до забарвлення звуку (відповідно, до структури стаціонарного спектру), то гармонічне коливання, будучи монохроматичним, фактично не має власного тембру, особливо якщо визначати тембр як одну з основних ознак диференціації тонів й ідентифікації музичних інструментів. У даному контексті термін «тембр» скоріше виступає як своєрідна демаркаційна лінія, що відділяє валоризоване (внесене у культурний «архів»), як таке, що може бути використане у музичному мистецтві, від «дикого», що залишається неосвоєним і чужим.

Безумовно, у минулі століття темброва палітра містила «збіднені» звучання, наближені до синусоїдальних (флейтові реєстри органу або блокфлейта), проте між звичними інструментальними тембрами і штучно створеними «чистими» (наприклад, у терменвоксі) полягає суттєва різниця: як між прихованим та явленим через техніку (тут спадає на думку гайдеггерівський «постав» — *Gestell*). Монохроматичний тембр став наріжним каменем ґрунті-диспозиції тембрового простору ХХ ст., поставивши питання про новий поріг диференціації тонів і потужну приховану «пружину», яка забезпечує певний порядок дискурсу звукової культури.

Таким чином, синусоїдальний тембр при усій своїй сонористичній нейтральності парадоксально зайняв місце у культурі як результат імпліцитних стратегій ґрунті, століттями культивованого у європейському просторі. Монохроматичний тембр має нульовий семантичний потенціал — абсолютно порожній знак, «відчищений» від смислу, від ефектів пам'яті, «монадна» (у значенні неподільності монади) форма звукового буття.

Відкриття атомарної природи звуку породило численні мрії про деміургічне народження звучань *ex nihilo*, про створення небачених спектральних комбінацій, про звільнення від самої «інструментальної реальності» (пригадаємо пафос перших експериментів К. Штокхаузена із електронними генераторами). Якщо інтерпретувати цю ситуацію з позицій медіалогії, то отримаємо наступну картину: за звичних умов звукова матерія народжується через подолання «опору матеріалу», і звук, як об'єкт естетичних пошуків, є «творінням досвіду» (якщо бути більш точним — формою «дисциплінарного естетизису» професійних виконавських практик).

Конкретно-чуттєва реальність звукової матерії завжди вислизала з «паноптичного» (у розумінні теорії дисциплінарної влади М. Фуко) погляду домінантного суб'єкта тріадної комунікації (композитор — виконавець — слухач). Інтенсивні практики суб'єктивації у му-

зичному мистецтві, що досягли піку на зламі епохи модерну, стали джерелом погано прихованого відчуття «медіальної нервозності», викликаної неможливістю тотального контролю, характерної як для гіпер-вибагливих композиторів, так і для диригентів-перфекціоністів. У якості прикладу можна пригадати непрості відносини із виконавцями, спогадами про які рясніють біографії Г. Малера, І. Стравінського, а також багатьох відомих диригентів тієї епохи. Тому не викликають здивування численні спроби редукції високоопосередкованої комунікативної моделі, у тому числі нейтралізація найбільш флукувативного її компонента — виконавця. Пафос медіа, як відомо, полягає у анігіляції часу і простору, коли елімінується сам «просвіт» між модальностями «бажати» і «воліти». Теїзм (у сенсі всемогутності) медіакратії — загрозна ілюзія, спокуса, яка витісняє сам принцип медіальності на дорефлексивний рівень.

Сьогодні вже валоризовані у якості «тембру» гармонічні коливання слугують історичною пам'яткою про перспективний, але, можливо, нездійснений «манхетенський проект» — спробу встановити владу над звуковими «монадами» і синтезувати з «атомів» дивні речовини, покликані перевершити у своїй медіальній «прозорості» реальність «буденних знарядь» — нестабільно вібруючих віолончелей і валторн.

У певному сенсі культуру звуку Нового часу можна уявити як функцію дистанції. У нормальних життєвих умовах між джерелом звуку і реципієнтом ця дистанція природним чином сформована зовнішнім тілесно-сонорним кордоном. Джерела звуку, які наближаються впритул до тіла, складають мікро-фонотоп (термін «фонотоп» запропонований П. Слотердайком), натомість джерела звуку, віддалені на значні, у порівнянні із масштабами людського тіла, відстані, утворюють атмосферне поле (англ. *ambience*), яке слугує переважно для орієнтації на великих просторах і створює урбаністичний ефект «оточення». Найбільш комунікативно ефективна дистанція знаходиться між мікро- та мега-фонотопом — саме на цій дистанції відбувається соціально-сонорна інтеракція і саме тут ефективно існує музика (принаймні, у доелектричну епоху). «Нормальні» комунікативні умови по відношенню до музичної практики не передбачають радикального скорочення дистанції між джерелом звуку і слухачем, і це має цілком конкретний акустичний медіа-ефект.

У спектрі звучань будь-якого акустичного інструменту наявні паразитні шумові призвуки, які виникають внаслідок механічного контакту елементів інтерфейсу інструмента і до яких у процесі виконання приєднуються «людські» шуми (іноді це доходить до курйозних ситуацій: пригадаймо підспівування Г. Гульда, яким рясніють його студійні фортепіанні записи). Зазвичай дані призвуки мають значно меншу інтенсивність, ніж «корисні» звучання, внаслідок чого їх «проникаюча здатність» також незначна. Важливим є те, що дані призвуки зазвичай перебувають у середньо-високочастотному діапазоні, тому, порівняно із тонами, досить швидко згасають у первинному звуковому полі. Відтак, при віддаленні від інструменту на «нормальну» комунікативну дистанцію його звучання відчуває на собі «фільтрацію» середовища, внаслідок якої до слухача не доходить (або маскується іншими шумами оточення) значна частина «непотрібних» деталей.

Якість звуку, що сприймається нами як належне, — функція дистанції, яку ми займаємо стосовно джерела звуку. Це актуалізує питання про топіку перцепції, оскільки джерело звуку завжди окупує реальний простір — так само, як і його реципієнт. Слухове сприйняття в принципі не може бути а-топічним, так само як і «погляд» завжди передбачає «точку зору». Незважаючи на відому, відзначену ще М. Маклюєном інклюзивність фонотопу і очевидні антиномії між перцептивними модальностями слуху та зору, які можна висловити як відношення «сфера — промінь», фактор дистанції посідає важливе місце у аудіальних практиках. По аналогії із зором, якщо наближення впритул викликає викривлення перспективи і, що важливіше, «викриває» текстуру матеріалу, то скорочення аудіальної дистанції призводить до «збагачення» звучання до цього часу прихованими, «відфільтрованими» середовищем деталями.

Таким чином, культура звуку «bel canto» не в останню чергу набула своїх обрисів завдяки топології аудіальної комунікації. У певному сенсі, сам пружний простір повітряного середовища є «медіумом», і його меседж полягає у звуковій «перспективі», ефект якої виникає через процеси дисипації звукової енергії. На наш погляд, рефлексія вищезгаданої топіки стала можливою лише із появою такої культурної практики, як «вслухування». Дж. Стерн, наприклад, вбачає коріння подібних слухових практик у медицині XIX ст., пов'язуючи їх із діагностичним методом аускультатії і винаходом Р. Лаеннеком стетоскопа — першого пристрою для проникнення у внутрішню соноріку людського тіла через ефективне «скорочення» аудіальної дистанції. «Мікроскопія» звуку є ефектом «близькості» — відкриття свого роду «інтимного» фонотопу — як у сенсі медіальної анігіляції простору і часу, так і у сенсі відкриття «таємного голосу речей», чи то секрети роботи внутрішніх органів, чи мікрорельєф звукових текстур і приховані подробиці звучання музичних інструментів.

Радикальний поворот (або «експлікація», у розумінні даного терміну П. Слотердайком) до «мікроскопії» звуку виявляється у багатьох формах сучасної музичної культури, навіть тих, які на перший погляд не мають причетності до технологічного (у даному випадку — фонографічного) дискурсу. Наприклад, музика Х. Лахенмана уявляється нам як експлікація так званої «естетики відмови» («The Aesthetics Of Failure» — відоме есе К. Кескоуна, «хрещеного батька» стильового напрямку електронної музики під назвою «glitch»). Відкритий у XX ст. мікрокосм звуку привів до життя «сатуралістичний» (від «saturate» — насичувати) дискурс, сила якого виявляється у численних композиторських практиках: від сонорики і мікрополіфонії до «нової складності». Сьогоднішня звукова реальність постає як «збагачена»: те, що у минулі століття визначалося як випадкове, незначне, часто небажане, феноменологічно не відрефлексоване, сьогодні є цілком інструментальним — «введеним із потаємного».

Таким чином, ми дійшли **висновку**, що стратегії грумінгу у культурі звуку посідають місце «прихованої пружини», яка регулює порядок дискурсу через дисциплінарні процедури диференціації і відсіювання. Низка експлікацій (у гайдегерівсько-слотердайківському розумінні), які мали місце протягом XVIII–XIX ст., зробили можливим «деконструкцію» структури звуку і відкриття його «атомарності». Синусоїдальні коливання — звукові «монади» — є абсолютно «чистою» формою буття звукової матерії і ототожнюють максиму грумінгу. Відтак, парадокс валоризації монохроматичних тембрів («монад») полягає не у площині жєстопластичної чуттєвості «низової» естетики звуку, а у площині етики, як «відчищення від тілесного» [2, с. 190]. Протилежна тенденція — «сатуралізм», як метафора збагаченої звукової реальності — виникла внаслідок практик «вслухування» і експлікації «картин небаченого», до того часу надійно прихованих медіальною дистанцією «оптимального» фонотопу.

Література

1. *Радвилевич А. Ю.* Инструментарий новой музыки камерных жанров второй половины XX века (на примере творчества зарубежных композиторов 1960—1980 гг.) [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Радвилевич Александр Юрьевич. — СПб., 2007. — 228 с.
2. *Эпштейн М. Н.* Философия тела [Текст] // *Эпштейн М. Н.* Философия тела. Г. Тульчинский. Тело свободы. — СПб. : Алетейя, 2006. — 432 с.

Куц Є. В. Естетика грумінгу у музичній культурі

Анотація. У статті здійснено спробу провести аплікацію культурологічного концепту «грумінг» (М. Епштейн) на площину музичної культури. Грумінг постає як система культурних «фільтрів» і являє собою практику суб'єктивізації, що охоплює фундаментальні виміри людського буття — від «присвоєння» власного тіла до етики та естетики. У музичній культурі ми маємо справу передусім із естетичним аспектом грумінгу. Розглянуто тембологічний аспект грумінгу і з'ясовано кореляції із певними акустичними явищами. Встановлено, що грумінг виявляється головним чином у модифікації спектральних структур звуку. Культура звуку Нового часу (культура *bel canto*) уявляється як результат дії імпліцитних стратегій грумінгу — вироблення ідеалу «естетичного» звучання, позбавленого небажаних призвуків і флуктуацій. Апогеем згаданих стратегій виявляється експлікація «принципу чистоти» у монохроматичних (синусоїдальних) тембрах. Автор також вважає, що специфічна якість звуку, характерна для культури *bel canto*, є у тому числі функцією дистанції і пов'язана із топікою комунікативної ситуації.

Ключові слова: культура звуку, грумінг, тембр, електромюзичний інструментарій, фонот.

Куц Е. В. Эстетика груминга в музыкальной культуре

Аннотация. В статье предпринята попытка совершить аппликацию культурологического концепта «груминг» (М. Эпштейн) на плоскость музыкальной культуры. Груминг представляется как система культурных «фильтров» и является практикой субъективации, охватывающей фундаментальные измерения человеческого существования — от «присвоения» собственного тела до этики и эстетики. В музыкальной культуре мы прежде всего имеем дело с эстетическим аспектом груминга. Рассмотрен тембологический аспект груминга, выявлены корреляции с определенными акустическими явлениями. Установлено, что груминг проявляется главным образом в модификации тембральных структур звука. Культура звука Нового времени (культура *bel canto*) представляется как результат действия импліцитных стратегий груминга — создание идеала «эстетичного» звука, избавленного от нежелательных призвуков и флуктуаций. Апогеем упомянутых стратегий стала экспликация «принципа чистоты» в монохроматических (синусоидальных) тембрах. Автор также считает, что специфическое качество звука, характерное для культуры *bel canto*, является в том числе функцией дистанции и связано с топикой коммуникативной ситуации.

Ключевые слова: культура звука, груминг, тембр, электромузыкальный инструментарий, фонотоп.

Kushch E. V. The aesthetics of grooming in musical culture

Summary. In the article we attempt to apply culturological concept of «grooming» (M. Epstein) on the plane of musical culture. Grooming is presented as a cultural system of «filters», being the practice of subjectivation, which covers the fundamental dimensions of human existence — from the «appropriation» of his own body to the ethics and aesthetics. In the musical culture we are dealing primarily with the aesthetic aspect of grooming. We have researched tembrological aspect of grooming and detected some acoustic correlations. It is found that grooming appears mainly as the modification of sound timbre structures. The sound culture of Modernity (culture of «*bel canto*») appears as the result of implicit grooming strategies — creating the ideal of «aesthetic» sound, free of unwanted noises and fluctuations. The climax of the strategies mentioned above seen as the explication of the principle of «purity» in monochromatic (sinusoidal) timbres. The author also believes that a particular sound quality, typical for the culture of «*bel canto*», appears as the function of distance and connected with the topos of communicative situation.

Keywords: sound culture, grooming, timbre, electronic musical instruments