

**ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ЯК ПРОЯВ  
АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ  
(естетико-композиційний аспект)**

*Стаття присвячена розгляду електронної музики в контексті розвитку авангарду в музичному мистецтві другої половини ХХ століття. Автор простежує процеси формування естетичних засад електронної музики в історичному розвитку та визначає її основні темброво-звукові та композиційні особливості. Підсумовуючи огляд композиційних засад електронних композицій, автор узагальнює їх з позиції ієрархії музично-виразової системи. У статті простежується взаємовплив засад традиційного музичного мистецтва та електронної музики. Виявляються найбільш істотні, характерні особливості процесу творення та виконання електронних композицій.*

**Ключові слова:** електронна музика, техніка компонування, естетико-композиційні аспекти, звукові маніпуляції, музично-виразові засоби.

Проблеми розвитку сучасної музичної мови розглядаються дослідниками з найрізноманітніших аспектів: естетичного, комунікативного, соціального, теоретичного та ін. Однак все частіше однією з центральних категорій виявляється категорія тембру, що пов'язана насамперед з оновленням та розширенням забарвлення звуку. Залучення її до спектру засобів музичної виразовості є чи не найбільш істотною ознакою музичної культури ХХ століття, що найяскравіше

відобразилась в новому напрямі музичного мистецтва – електронній музиці.

Формування нових тембрів як важливої складової новітньої музичного мови, а відтак і певні особливості звукових структур електронних композицій висвітлюються у ряді фундаментальних праць і досліджень, що розвивають напрямки осмислення нової природи звучання у творах композиторів ХХ ст. Зокрема, це праці західно-європейських та американських дослідників електронної музики: Е. Вареза, Р. Шеффера, Дж. Кейджа, Л. Гіллера та Л. Ісааксона, В. Мейер-Еплера, Е. Швартца, Б. Шеффера, В. Котонського, російських дослідників – Е. Артем'єва, Л. Термена, українських – С. Павлишин, Л. Кияновської, С. Шипа та ін. Однак, питання, що стосується формування суто естетичних засад електронної музики розкриваються досить побіжно, акцентуючи більшу увагу на історичному шляху розвитку електронної музики. Таким чином, визначається *мета* даної статті: простежити шлях формування естетичних засад електронної музики та визначити основні темброво-звукові та композиційні особливості даного виду музичного мистецтва другої половини ХХ століття.

Вже в перші роки після Другої світової війни основні ідеї авангарду, що полягали в радикальному оновленні образно-тематичної сфери, форм і виразових засобів музичного мистецтва, знайшли своє відображення у цілком новому напрямі музичного мистецтва – електронній музиці. Її коротка історія, що починалася від створення перших студій, та стрімкий розвиток протягом половини століття, зумовлює створення цілої галузі електронної музики, що вдало розвивалася і розвивається у багатьох країнах Європи та США. Сьогодні електронна музика присутня у різних сферах нашого життя – концертах, телебаченні, радіо, театрі та опері, фільмах і телевізійних програмах. Вона не витіснила інструментальної музики, зрештою це не було основною метою її творців, але в деяких випадках стала незамінною складовою сучасного музичного простору.

Суть електронної музики полягає у використанні звукового матеріалу, створеного за допомогою електронних пристроїв та характеризується єдністю процесу компонування і виконання музичного твору. Основна відмінність цієї музики полягає у тому, що електронна музика не відтворює «традиційні» звукові барви. Все ж, в електронних композиціях часто використовуються тембри досить близькі до «традиційних». Однак, це робиться не з метою підпоряд-

кування електронної музики до давньої звукової естетики, а для розширення і збагачення звучання акустичних інструментів чи людського голосу.

У дослідженні Б. Шеффера основні композиторські можливості електронної музики вкладаються у трьох засадничих пунктах [6, с. 361]. По-перше, збагачення усього звукового матеріалу, шляхом використання значно ширшого кола джерел звуковидобування; по-друге, оновлення структурних принципів завдяки вільному оперуванню окремими визначниками елементів та “індивідуального вирішення форми”; і, врешті-решт, – апелювання до раціональної, інтелектуальної сфери знань і уявлень слухача.

На цих засадах будуються більша частина творів, котрі можна віднести до так званої “класики авангарду”. В основі процесу композиції лежить передусім точний розрахунок, нерідко математичний, причому автор намагається представити слухачам не лише результат, але й по можливості ознайомити їх з “кухнею”, надрукувати у програмці твору всі його основні фізико-математичні параметри, обґрунтувати звернення до програми, на перший погляд, несумісної з музичним колом образності тощо. Як зразок такого трактування концепції твору в сфері електронної музики, може служити твір Карлґайнца Штокгаузена “Студія II”, що був представлений у Кельні в 1952 році.

Композиторські техніки музичного мистецтва ХХ століття значно більше опиралася на традицію, на осмислення попереднього шляху музичного мистецтва, та в значно меншій мірі враховували чисто технічні можливості свого часу. Електронна ж музика навпаки, намагалась йти “в ногу з часом” та відверто демонструвати свою причетність до ери науково-технічної революції. Серед традицій, до яких вона все ж намагалась апелювати, слід виділити здобутки пуантилізму та Klangfarbenmelodie Антона Веберна, якого зовсім неадаремно називають батьком, предтечею авангарду. Тому велика група композиторів, в першу чергу німецьких, котрі перші зайнялися компонуванням електронної музики, звернулися до ідеально впорядкованих побудов. Звісно, в першу чергу вони враховували можливості сучасної техніки у досягненні ідеально розрахованих параметрів висоти, гучності, пульсації (часового параметру) та інших характеристик музичного звуку.

Відтак, на перший план виходить категорія музичного звуку на противагу узагальненому поняттю «музики», бо вслід за Веберном

німецькі композитори (так як частково і французькі у конкретній музиці, проте з іншої позиції) прагнули до абсолютизації звуку як акустично-сислового феномену. У своїй суті електронна музика розкриває декілька шляхів застосування нових технічних засобів: з одного боку – для імітації натуральних звучностей з подальшим їх опрацюванням (збагаченні та розширенні тембрів) у власних композиціях чи транскрипціях класичної музики з допомогою нової електронно-звукової апаратури; з іншого – з метою створення цілком нової звукової реальності, яка б суттєво відрізнялась від всього відомого і знаного раніше, і привертала б увагу саме своєю акустичною нестандартністю.

В процесі практики створення електронних композицій виробилися певні індивідуальні неповторні від твору до твору композиторські системи. Тут можемо стверджувати, що практично кожен новий твір спрямований на створення особливого неповторного “звукового” образу, що змінює суть традиційної категорії індивідуального стилю композитора, за якими його можна впізнати.

Варто відзначити, що важливою естетичною засадою електронної музики є нероздільність процесів створення та виконання електронної музики. Такий стан речей, а саме єдність композиції та інтерпретації породжує і ряд проблем. На перший погляд може видатись, що це просто повторення за принципом діалектичної спіралі практики старовинної музики (адже ще в добу бароко композитор досить часто був і імпровізатором, і виконавцем). Але композитор, що звертається до електронної музики, стикається з рядом більш істотних проблем, незнаних мистцям минулого. Виявляється, що найважчим для нього є визнання того, що він не здатний передбачити результат свого звукового пошуку.

Однак, більшість композиторів, котрі звертались до електронної музики, водночас не відмовилися від праці над вокально-інструментальними творами. Тому композиція за допомогою електронної звукової апаратури не відділялась від інших типів творчого процесу неперехідною межею; більше того, можна говорити про важливі взаємозв'язки між цими сферами: вплив технічних здобутків електронної музики обумовлював ряд факторів традиційної інструментальної чи вокальної музики – наприклад, сприяв більш стислому вирахуванню просторово-акустичних ефектів, більш чутливому сприйняттю звуку як акустичного феномену тощо. З іншого боку, вплив стилістичних категорій академічної музики теж був доволі істотним і інспірував деякі концепції електронної творчості.

Підсумовуючи огляд найважливіших сфер музичної композиції, що стали об'єктом експерименту для авторів електронної музики, узагальнимо їх з позиції ієрархії музично-виразової системи. Таким чином, основними характеристиками, якими оперують автори електронної музики в прагненні досягнути неповторний, унікальний результат, адекватний до їх індивідуального задуму, найчастіше бувають:

1. Щільність звукової тканини, що спричиняє відчуття наростань і спадів, позначає межі розділів умовної форми, оскільки традиційні принципи формотворення тут не дійсні. Часто в електронних творах щільність асоціюється з просторовим розташуванням звукових структур;
2. Барва належить до вершин в ієрархії музично-виразових засобів і, в порівнянні з традиційною музикою, користується практично невичерпною шкалою можливих відтінків, мікстів, суміщень і перехрещень звукових ліній та пластів;
3. Тотальна організація і апологія випадковості (два основні структурно-організуючі принципи, що при своїй позірній взаємовиключеності часто приводять до аналогічних результатів).

Проте, одним з найважливіших етапів праці над електронною музикою є оперування матеріалом, в процесі маніпуляцій яким можна досягти найрізноманітніших результатів у розташуванні, насиченості та інтенсивності розгортання звукової матерії. Звісно, такий складний шлях перетворення вихідного матеріалу вимагає цілком іншого підходу, ставить перед авторами інші завдання, ніж при традиційному методі композиції.

Аналогічна ситуація складається з розміщенням звуків у часі, тобто з ритмічними тривалостями: у традиційній системі оперують здебільшого декількома десятками тривалостей, навіть враховуючи всі пунктовані, найбільші та найменші, натомість у електронній музиці завдяки винятковій прецизійності часової організації можна здобути величезну, практично необмежену кількість тривалостей, до долі секунди, обчисленої в часі.

Така, практично необмежена, сфера первісного звукового матеріалу, яким можна користуватись практично у незліченій кількості варіантів, хоча і виглядає вельми принадно, проте зумовлює труднощі іншого порядку, зокрема утруднює систематизацію звукових явищ, визначення естетичної доцільності застосування того чи іншого варіанту звукових комбінацій. Адже, якщо в інструментальній музиці можна собі цілком ясно уявити, як буде звучати той чи інший

ансамбль, чи який ефект викликає той чи інший динамічний відтінок чи агогічний нюанс, то в електронній музиці таке передбачення практично неможливе – автор ніяк не зможе цілком ясно уявити собі результат свого звукового експерименту. Однак, саме такий пошук звукових комбінацій і виявляється найцікавішим моментом творчого процесу композитора авангардної спрямованості: його орієнтація у світі, складеному з безлічі невідомих величин, має в собі щось від вирішення логічних задач в точних науках, де також найголовнішим є знайдення оптимального варіанту. Як висловлюється з цього приводу один з провідних сучасних польських композиторів і теоретиків авангарду Богуслав Шеффер (Schaeffer): “Лише тепер, у цій музиці, тобто в електронній музиці, ми маємо справу з композицією в повному значенні того слова” [7, 145].

Варто зауважити, що акустично-колеристичні та просторові можливості електронної музики, відносно аналогічних можливостей інструментально-вокальної звукової сфери, є незрівнянно багатшими і різноманітнішими. Кожен звук може бути трактований композитором просторово, і мати власну просторову проекцію. Це незнана до часу виникнення електронної музики можливість komponування, яка в результаті подальшого розвитку технічних і композиторських методів може спричинитися до збагачення уяви про можливості музики загалом.

Експерименти над просторовим звучанням, або так званою категорією “Raum” – певного розташування елементів, які звучать у просторі, проводив К. Штокгаузен. І саме з цим пов’язані студії композитора над теорією комунікації, які торкаються в основному чутності і зрозумілості мовних елементів, але опосередковано стосуються і суто електронних тонів. Він вбачає ідеальні умови для виконання своїх творів у замкненій сфері, де б звук ішов з усіх точок приміщення, ніби занурюючи слухача у цю стихію.

На основі цієї ідеї виникають нові форми концертних залів; наприклад, такими є “Зал століття” під Франкфуртом з варіабельною встановленою сценою, з повним звукопоглинанням та штучною акустикою, “Нова берлінська філармонія” – експериментальне приміщення не лише для просторової електронної музики, а й для просторово диференційованої інструментальної музики. У таких приміщеннях виконувались деякі твори Й. С. Баха з розподілом голосів по чотирьох сценах, що зумовило легкість стеження за рухом голосів. При цьому використовувались засоби електроніки – маленькі кон-

трольовані гучномовці й телеекрани, задля синхронізації виконавців. У Московській студії електронної музики був збудований сферичний зал, обладнаний напівкруглим звуковим бар'єром та окремими динаміками, розміщеними за спинами слухачів, а для просторового розподілу звуків по каналах був створений стереофон, завдяки якому композитор міг під час виконання переміщувати звук у будь-яких напрямках і комбінаціях. Електронна музика здатна створювати штучні форми звукового поля.

Отже, електронна музика довела не лише здатність значного розширення технічних можливостей звуковидобування та відтворення звуку, але й разом з тим переосмислила техніку компонування. Кожен електронний твір вирішувався і вирішується сьогодні здебільшого як одиничний, неповторний за своїми структурними принципами та особливостями застосування “продукованого” звуку. Саме ця винахідливість, інтелектуальний результат, споріднений в певному сенсі з вирішенням складної математичної задачі, доволі часто виступав головною метою, яку прагнув досягнути композитор при написанні твору. Розвиток музичного мистецтва, креативні ідеї її творців, розширення технічних можливостей звукозаписуючої та звуковідтворюючої техніки, удосконалення програм роботи зі звуками прийдуть подальшому формуванню естетичних та композиційних аспектів електронної музики.

**Екатерина Черевко. Электронная музыка как проявление авангардного искусства XX века (эстетико-композиционный аспект).** *Статья посвящена рассмотрению электронной музыки в контексте развития авангарда в музыкальном искусстве второй половины XX века. Автор прослеживает процессы формирования эстетических основ электронной музыки в историческом развитии и определяет ее основные темброво-звуковые и композиционные особенности. Подытоживая обзор композиционных основ электронных композиций, автор обобщает их с позиции иерархии музыкально-выразительной системы. В статье прослеживается взаимовлияние основ традиционного музыкального искусства и музыки. Выявляются наиболее существенные, характерные особенности процесса композиции и исполнения электронных композиций.*

**Ключевые слова:** электронная музыка, техника композиции, эстетико-композиционные аспекты, звуковые манипуляции, музыкально-выразительные средства.

***Kateryna Cherevko. Electronic music as display of avant-guard art of twentieth century (aesthetic and compositional aspect).*** The article is devoted of consideration electronic music in the context of development the avant-garde in music of the second half of the twentieth century. The author traces the process of forming the aesthetic principles of electronic music in the historical development and determines its timbre, sounds and compositional features. In summary overview of composition foundations electronic compositions, the author summarizes their position on the hierarchy of musical expression system. The article traces the interplay between traditional music and electronic music. The most essential characteristic are features of the process creation and performance of electronic compositions.

**Keywords:** *electronic music, ways of composition, aesthetic and compositional aspects, sound manipulation, tools of musical expressions.*

### Література

1. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М: Музыка, 1989. – 303 с.
  2. Задерацький В. Електронна музика і електронна композиція / В. Задерацький // Музикальна академія. – 2003. – № 2. – С. 78–89.
  3. Кияновська Л. Соціокультурний аспект розвитку електронної музики в 50–70-х рр. ХХ ст. / Л. Кияновська // Музичне мистецтво і культура: Зб. статей Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. – Одеса, 2005. – Вип. 6. – Кн. 1. – С. 114–124.
  4. Павлишин С. Музика ХХ століття: Навч. пос. / С. С. Павлишин. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.
  5. Kotonski W. Muzyka elektroniczna / W. Kotonski. – Warszawa: PWN SA, 2002. – 89 s.
  6. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej / B. Schäffer. – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969. – 156 s.
  7. Schaeffer B. Mały informator muzyki XX wieku / B. Schäffer. – Warszawa: PWN SA, 1975. – Wyd. 3. – 73 s.
  8. Schwartz E. Electronic music. A Listener's Guide. / E. Schwartz. – New York-Washington: Praeger Publishers, 1973. – 306 p.
-