

Музика “іншого роду”: прогностика і реалії сучасного стану музичного мистецтва

АНДРІЙ КАРНАК

В середині минулого року на сторінках журналу «Звукорежисер» виникло дуже цікаве обговорення: йшлося про те, якою буде музика в недалекому майбутньому. Ініціатор дискусії Арам Енфрі в своїй статті «Вік електронної музики», вміщеній у цьому виданні¹, стверджував, що майбутня належить виключно електронній музиці. Його опонент, редактор «Звукорежисера» Анатолій Вейценфельд, у статті «Хто захистить музику?» доводив, що саме акустична музика існуватиме стільки, скільки існує людство, і її потенціал ще далеко не вичерпаний².

У цій статті я прагну поміркувати над перспективами розвитку електронної музики й музичного мистецтва навзагал³.

Нагадаю суть дискусії. А. Енфрі, спираючись на цитати визнаних метрів музичного мистецтва Б. Асаф'єва й Е. Артем'єва, одразу ж “бере вола за роги” і декларує низку ідей, намагаючись вивести якийсь, на його думку, логічний ланцюг міркувань, що доводять безумовну перспективність і першість в недалекому майбутньому лишень електронної музики. При цьому в автора часто виникає ситуація підміни понять або змішування “грішного з праведним”, що власне, й порушує логі-

ку думок і ставить під сумнів компетентність дослідника в базових питаннях як музикознавства, так і культурології.

Докладніше розгляньмо ідеї, висловлені А. Енфрі. Якщо гадка про те, що в “масовій культурі” електронна музика дійсно має панівне становище завдяки ряду технологічних аспектів (сама технологія створення мультимедійного продукту — чи то радіо, телебачення, чи комп'ютерна гра — ускладнює процес використання акустичних інструментів та живих виконавців, хоча й не заперечує їх), не викликає заперечень, то ось погодитися з твердженням, що “в електронній музиці шедеврів, подібних до кращих зразків світової академічної класики, дотепер не створено”, мабуть, не можна. В цьому випадку порівняння різних видів музики, на мій погляд, є некоректним. Це все одно, що порівнювати карету Людовіка XIV з ролс-ройсом Єлизавети II. Звичайно, це засоби пересування, але кожен з них є технологічним дивом своєї епохи і відображає суть культурної парадигми в конкретно-історичний проміжок часу. Говорити ж про те, що якийсь із них є кращим, — просто недоречно, так само, як і наголошувати на перевагах академічної класики над електронною музикою, що робить шановний пан А. Енфрі.

Важко погодитися також із твердженням автора про те, що “і Штокхаузен, і Ксенакис, і Кейдж, за великим рахунком, займалися тільки розробкою ідеологічної, естетичної та технологічної концепції музики ХХ і ХХІ століть”. Я гадаю, що така думка свідчить про недостатню обізнаність автора з усіма набутками електронної музики, з такими її творцями, як Е. Вarez, М. Беббіт, В. Усачевські, О. Люенінг і багато інших. Окрім того, хіба не є шедевром, гідним світової класики, наприклад, «Електронна поема» Е. Вarezа? Згадані ж автором композитори не тільки філософствували щодо майбутніх перспектив електронної композиції, а і справою доводили (причому досить переконливо) свої ідеї у власних, далеко не пересічних творах.

Хочу звернути увагу на коментар А. Енфрі стосовно значення тембру в музиці. Беручи за основу асаф'євський епіграф про культуру тембру, автор намагається шляхом негативного аргументування довести особливу значущість саме електронних тембрів у розвитку сучасного композиторського мислення: мовляв, “колеристичний арсенал великого симфонічного оркестру не перевищує двох десятків тембрів”. Проте кожен професійний композитор, який володіє навичками оркестровки, доведе, що насправді кількість тембрів у оркестрі є практично невичерпною, — не можна ж зводити тембровий арсенал лише до кількісного чинника. А як же, дозвольте запитати, комбінації тембрів, артикуляційні ефекти, флажолети, фруллато тощо? Ув одних тільки струнних інструментів тембрових відтінків і різних ефектів може бути понад 20, не кажучи вже про групу ударних, де показник тембрового ресурсу практично необмежений! Елементарно застосувавши метод статистичної екстраполяції на основні групи оркестрових інструментів, ми отримаємо понад 10000 тембрових одиниць, які можуть бути використані в музичній композиції.

І, либонь, найважливіше: категорично не можна погодитися із твердженням автора, що “тембр — “плоть, колір і смак звуку” — вико-

нує найважливіші формоутворювальні функції і служить для музики безцінним “будівельним матеріалом”, тому тембровий дефіцит обмежує композиційні можливості академічного симфонізму”. Це твердження є помилковим із двох причин.

По-перше, надмірне акцентування лишень одного з музичних параметрів ставить під сумнів розуміння А. Енфрі природи музики як такої: в музичному творі темброву компоненту неможливо вичленувати без урахування ритму, звуковисотності, теситурної організації та розвитку композиції у часі. Поза цими компонентами тембр є просто однією з характеристик акустичного сигналу, що має певні властивості. Однак музикою це не стане ніколи, поки вищезазначені чинники не організують те саме формоутворення, мелодико-гармонійний і темпо-ритмічний розвиток. У цьому випадку авторові не завадило б глибше вивчити теорію інтонації того ж таки академіка Б. Асаф'єва. В цьому сенсі я цілком згоден з А. Вейценфельдом, який також звертає увагу на некоректність вислову А. Енфрі.

По-друге, обмеженість академічного симфонізму визначається, на мій погляд, тільки обмеженістю мислення композитора і до міркувань про важливість тембру як формоутворювального чинника музичної композиції не має жодного стосунку.

Адже якщо вдуматися, то слухачеві, зрештою, абсолютно байдуже, яким чином досягнуто той чи той ефект, тембр або характер звучання. Головне в сприйнятті музики — це художній результат, сила естетичної дії та усвідомлення інтонаційного розвитку. А чи був це хитромудрий синтез, чи засемпований і оброблений звук, ачи “згвалтований (за висловом А. Енфрі) акустичний інструмент” — значення не має. Якщо музика викликала у слухача емоційний відгук, певну катарсичну реакцію, “запрограмовану” композитором, — значить, вона талановита і цікава. Якщо ж ні, то автор помилився в роботі з музичним сприйняттям, яке, до речі, менше всього залежить від суто технічного аспекту справи.

І ось тут я хочу захистити “електронних” музикантів, музика яких, на думку А. Вейценфельда, бездушна й нелюдяна. Акустичний інструмент у руках бездари може бути так само мертвим, як і бездарна МІДІ-секвенція. В кожному разі не буде музики, поки людина не привнесе в бездушне чергування звуків свого особливого ставлення, не проникне глибоко в музичну тканину, допоки не подолає ту саму грубу матерію, тілесність і не піднесе звучання свого виконання (хоч акустичного, хоч електронного) до якоїсь художньо осмисленої висоти і значущості. Адже й акустичний інструмент, і синтезатор — це всього лише “милиця”, інтерфейс для передачі (трансляції) людської думки в акустичній формі — і не більше.

Якщо ж припустити, що еволюція музики обмежується тільки розвитком інтерфейсу, то А. Енфрі, можливо, матиме рацію: так, найближче майбутнє — за інтеграцією електроніки і біоелектроніки зі структурою людини, її тілом та її особою. Однак еволюція музики не вичерпується тільки технологічним чинником. Є ще знакова, смислова й ціннісна сторони. І в цьому випадку А. Енфрі сприймає перспективу розвитку тієї ж електронної музики цілком ізольовано: він постійно відхрещується від так званої “попси”, але при цьому всіляко підкреслює її значущість для розвитку технології електронної музики. Дивним видається практично цілковите нівелювання розвитку смислового наповнення електронної музики.

Мене дуже здивував останній абзац статті А. Енфрі, в якому він досить претензійно вводить свій неологізм “симфо-електронна музика”. На думку автора, це така музика, яка “є електронною за формою і симфонічною за змістом”. Причому уточнення виявляються абсолютно непереконливими, адже “це не означає імітацію музики, написаної для симфонічного оркестру, оскільки таку музику симфонічний оркестр не здатен відтворити у принципі!” І разом з тим симфонічність мислення припускає (за висловом автора — “безумовно”) “знання законів симфонічно-

го академізму, що при цьому виявляються не в зовнішніх проявах, а на глибинному рівні” (sic!). Цікаво, це ж як?

Існують такі поняття, як симфоджаз і симфорок. Начебто все зрозуміло: джаз виконується інструментами симфонічного оркестру з урахуванням специфіки оркестрової фактури, деяких принципів тембро-інтонаційного розвитку, але при цьому з чіткою вираженою джазовою (або роковою для симфороку) стилістикою. А. Енфрі якраз не хоче, щоб його термін розуміли саме так, і ставить усе з ніг на голову. Тобто абсолютно неясно, а що власне автор розуміє під терміном “симфонізм”? Або він трактує його якось оригінально, по-своєму, зовсім не в дусі традицій, що склалися в музикознавстві. Загалом усе виглядає досить дивно й заплутано.

Якщо копнути глибше, то з’ясується, що у вищезгаданій дискусії йдеться про ресурс музики як виду діяльності. А всі проблеми, що стосуються сприйняття музики, її естетики і художнього змісту, тобто функціонування інтерфейсу, здатного адекватно передавати творчий задум композитора (не “самодостатнього”, за висловом А. Вейценфельда, а цілком нормального, що пише для людей!), якось випадають із міркувань і А. Енфрі, і А. Вейценфельда.

Можна й далі порпатися в аргументах кожного з авторів, але для розуміння загальної проблеми, яка вимальовується з потоку міркувань, це вже не додасть нічого нового. А сформулювати проблему можна питаннями: якою буде музика через 20, 50, 100 років? Куди приведе нас еволюція музики в плані художнього змісту і значення? Яке місце в житті людини посідатиме електронна музика?

Звичайно, майбутнє кожен з нас бачить крізь призму (або в тумані) свого досвіду, і оскільки далеко не кожна людина має енциклопедичні знання, прогнозувати перспективу розвитку тієї чи тієї галузі людської діяльності доволі складно. Проте аналіз тенденцій, як власне художніх, так і технологічних, усе ж таки дозволяє зробити певні висновки і висловити деякі припущення.

Гадаю, що розгляд питань, пов'язаних з естетичним і художнім аспектами музики, на сторінках не тільки професійного журналу «Звукорежисер», а й у спеціалізованій мистецтвознавчій пресі міг би “розбавити”, пом'якшити питомо технологічну спрямованість першого і суто наукоподібні міркування другої, дав би змогу більш цілісно побачити перспективи розвитку сучасних музичних технологій в контексті розвитку культури.

Отже, спробуймо намітити низку питань, без розгляду яких дискусія, що виникла на сторінках журналу, стає річно “самодостатньою” і безперспективною.

1. Зміна культурної парадигми конкретної епохи безпосередньо торкається таких складників будь-якого художнього продукту, як знакова система, її смислове наповнення та цінність значень для сучасного покоління. Тільки розгляд технологічних і художніх аспектів музичної творчості в системі тріади “знак, значення, значущість” дозволить вивести систему експертних оцінок для окреслення перспектив розвитку не лише музичного мистецтва, а й системи мистецтв у майбутньому.

Окремий приклад якісної зміни музичної знакової системи — посутня зміна слухового сприйняття музики: синтетичний звук стає нормою сприйняття в наш час; жива акустика чимдужче “випадає” зі слухового досвіду сучасної людини внаслідок обмеженого доступу слухача до живого виконання. Тому характерний цифровий звук, стерильний і “втиснутий” у певний динамічний і частотний діапазони, стає естетичною нормою. Погано це чи добре — однозначної відповіді немає. Зміна закріплюється у свідомості як нова парадигма нашої епохи і впливає на формування вже смислової компоненти. Смислове ж наповнення залежить від слухового досвіду покоління, так званого “інтонаційного фонду епохи” (Асаф'єв). Логічно припустити, що синтетичне звучання буде дедалі більше витіснити живе акустичне. Проте це не аргумент на користь А. Енфрі, оскільки є і зворотний бік медалі: безліч сучасних синтезаторів і сем-

плерних інструментів з абсолютною точністю передають саме живу акустику, але в суто цифровому вигляді. Це якраз свідчить про глибоку інерційність людського слуху — про бажання імітувати природне звучання або конструювати якісь акустичні феномени, що “розшифровуються” на основі життєвого (онтологічного) досвіду слухача. Не треба далеко ходити: обираючи найскладніший електронний patch чи то в синтезаторі KORG, чи в Yamaha, ви все одно навіть у його назві побачите підказку, яка спрямує вашу увагу в потрібне і знайоме вам річище.

2. Масова культура позначилась на розвитку багатьох напрямків мистецтва. Головним наслідком цього, на мій погляд, стала формалізація людського досвіду — вироблення “паттернів”, наборів типових формул, певної метамови, що дозволяє транслювати досить обмежений набір ідей на якомога більшу аудиторію. Для маскультури мистецтво — лише обгортка, що дозволяє злегка ушляхетнювати ідеї масового споживання.

У сучасних музичних неофітів, котрі купують модернову самограйку, створюється помилкове уявлення про те, що писати і грати музику надзвичайно легко — не потрібно докладати жодних зусиль. Сумно, але при цьому вони забувають дуже істотну річ: інтелектуальні музичні робочі станції з хитромудрими арпеджіаторами, готовими шаблонами пісень і тисячами паттернів ніколи не приховують інтелектуального й художнього убозтва такого, вибачте на слові, цигикача. Адаже уявна легкість роботи із синтезатором є оманливою. Ви можете творити тільки в заданих рамках (набори пресетів, ритмічних паттернів тощо), але для того, щоб вирватися за межі заданого, треба мати найсерйознішу підготовку (технічну і музичну). Інакше ваша творчість із самого початку буде вторинною (переживанням переживаного або переживанням уже пережитого). І тут А. Енфрі теж не має рації — тільки через освоєння грубо-матеріального, тільки завдяки багатогодинній музичній “муштрі” можна досягти духовних вершин у музичному мистецтві.

3. Ви запитаете, як культурологія і соціологія стосуються до теми нашої дискусії? Відповідь: найбезпосередніше! Адже проблему треба розглядати комплексно: це і соціокультурні причини, і власне художні, і, повторюся, технологічні.

Соціокультурні причини — зміна структури споживання художнього продукту. Тема, звичайно, серйозна і потребує окремої великої розмови. В цьому сенсі цікаво розглянути якісні зміни, що відбуваються на всьому пострадянському просторі. Адже міркування А. Енфрі, особливо стосовно того, що в Росії слід розвивати електронну музику, та і взагалі “ми тут у Росії були мало не попереду всієї планети в галузі “електронщини”, а зараз, мовляв, держава нас ніяк не підтримує”, нагадують “совкове” скиглення. Існують закони музичного ринку, і тут усе до банальності просто: якщо певний напрям (у нашому випадку — електронна музика в Росії) не має попиту у споживачів (а так воно і є!), то це означає, що він не потрібен. Виходить, що патетичні вигуки А. Енфрі зовсім не надихають меломана, звиклого до адаптованих версій все тієї ж “електронщини”.

Художні причини, знову ж таки, являють собою тему окремої розмови і, можливо, циклу серйозних статей. Виокремлю тут лише головне — тотальну кризу на ідейно-художньому рівні, відсутність більш-менш цікавих і перспективних ідей у сфері серйозної академічної музики (байдуже, симфонічної чи електронної). Камернізація музики ХХ–ХХІ століть, зміна змістовного аспекту сучасної музики виводять на перший план якраз несимфонічні принципи розвитку музичного матеріалу.

І тут можна говорити вже про власне технологічні причини. Йдеться про музичну технологію й альтернативні принципи організації композиції, пов'язані як з імпровізаційно-варіаційною культурою європейської та позаєвропейської традиції, так і з принципами розвитку, породженими досвідом сучасної техногенної цивілізації, — серіалізмом,

стохастикою, математичним моделюванням кристалічних структур і багатьма іншими.

Технічний прогрес у цьому контексті — річ усе ж таки залежна від потреб, що формуються в процесі музичних експериментів. Поява нових приладів з неймовірними можливостями ще не гарантує успішного художнього освоєння їхніх ресурсів. У кожному разі первинною є художня ідея, а не її технічна реалізація. Про це А. Енфрі постійно забуває у своїй статті.

Власне електронна музика, у розумінні А. Енфрі, — це лише маленький фрагмент усього масиву композиторської творчості, причому такий, що практично не впливає на основний потік музичної індустрії. Так, у культурі повинні існувати лакуни “іншого досвіду” (і музика, і живопис, і література “іншого роду”). Як правило, робота з такими творами або текстами стає долею небагатьох маргіналів. Їхнє завдання — пошук нового і незвіданого. Вони піонери майбутнього досвіду цивілізації. Проте для сучасників ці люди і їхня творчість можуть не мати абсолютно ніякого значення через інерційність досвіду теперішнього покоління, що живе набором естетичних і культурологічних штампів та кліше. Авторіві статті робить честь те, що він підтримує таких ось маргіналів від мистецтва, які безумовно, потребують сприяння.

Насамкінець хочу звернути увагу на формування ціннісних уявлень у сучасній художній культурі. На мій погляд, уже давно слід було виробити систему експертних оцінок, що визначали б становище культурної парадигми епохи за вказаними вище параметрами, а саме: за станом знакової системи (семіотичний аспект), за змістовно-сисловою компонентою (семантичний аспект) і, нарешті, за фактичною значущістю й актуальністю змісту (аксіологічний, або ціннісний аспект). На превеликий жаль, формування ціннісних критеріїв у споживанні сучасного мистецтва багато чим залежить від ЗМІ і технологій масового впливу. Протистояти тотальному отупінню і примітивізації культурних форм —

одне із завдань інтелектуалів, що працюють у сфері культури. І в цьому сенсі дискусія, що виникла на сторінках суто технологічного журналу, є дуже корисною та потрібною не тільки професіоналам-звукорежисерам, а й критикам-мистецтвознавцям.

Мабуть, кожен з авторів правий і неправий одночасно (зосібна й автор цих рядків). Пра-

вота їхня полягає в констатації певних фактів, що мають місце в межах сучасної культури. Неправота— у ствердженні часткової істини як абсолютної, в претензії на істину в останній інстанції.

¹ Энффи А. Век электронной музыки//Звукорежиссер.— М., 2003.— №6.— С. 54–58.

² Вейценфельд А. Кто защитит музыку?// Звукорежиссер.— М., 2003.— №7.— С. 66–69.

³ Див. також: Карнак А. Музыка иного рода// Звукорежиссер.— М., 2004.— №2.— С. 72–76.