

11. Рыжова Т.О. Пространство провинциального города как индикатор расслоения социального пространства региона // Международные отношения в XXI веке: глобальное в региональном: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Н. Новгород, 2000.

12. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.

*Architectural space of a city: culturological aspect*

*There is used the culturological approach in the analysis of such a social and cultural phenomenon as a city. There are revealed the changes of city's spatial environment under the influence of social processes.*

Key words: *architectural space, city, social and cultural phenomenon, provincial culture.*

**Н.К. ВАСИЛЕНКО**  
(Волгоград)

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ  
РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ  
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

*Выделены основные этапы становления экспериментальной музыки и современные тенденции ее развития; обозначены основные проблемы, касающиеся коммуникации в контексте экспериментальной музыки.*

Ключевые слова: *экспериментальная музыка, коммуникация, технологии экспериментального творчества, язык экспериментальной музыки, музыкальный знак, музыкальное событие.*

Экспериментальная музыка как значительное явление мировой художественной культуры возникла во второй половине XX в., возвещая в исторической перспективе начало эпохи, в которой академическая музыка потеряла монополию на производство идей и образов, отвечающих культурным потребностям новых поколений композиторов, музыкантов-любителей и слушателей. Музыкальный авангард, пережив период своего расцвета до Второй мировой войны и в 1940-е гг., утратил свою актуальность

в эпоху постмодерна. Это связано прежде всего с концентрацией внимания теоретиков и практиков модернизма на принципах и условиях его собственного существования и функционирования, а также с довольно одномерной ориентацией на футуристический пафос культурной революции, бунт нового искусства, что уже не могло адекватно отвечать социокультурным тенденциям современной западноевропейской цивилизации, и без того претерпевшей существенные изменения. Эта ситуация не соответствовала потребностям в выражении фундаментальных признаков и символов новой культуры. Таким образом, сам термин «авангард» приобрел комичное звучание и употреблялся, как правило, с иронической интонацией, означая нечто институционально замкнутое, декадентское, в лучшем случае использовался как концепт истории искусств. Научно-технический прогресс создал благоприятную почву для становления новых сфер выражения идей, расширил предметное поле искусства, размыл его границы, чему способствовали бурное развитие и широкое распространение новых форм медиа- и технических средств. Эти формы положили начало процессу демократизации всех видов творчества и способствовали распространению экспериментального подхода за пределы академических аудиторий и залов.

Жесткий диктат академического музыкального образования сменился полипарадигмальной, плюралистичной и принципиально открытой институцией, такой как экспериментальные музыкальные лаборатории и открытые студии, представляющие собой сообщества и школы энтузиастов и для энтузиастов, исполненных стремления пересмотреть существующую ситуацию в послевоенной культуре и открыть нечто принципиально новое и актуальное. Целью было не только зафиксировать тенденции, но и наметить пути их будущего развития, преумножая количество имеющихся символических систем данной культуры. Экспериментальная, электроакустическая, компьютерная музыка потеряла свой строго элитарный статус, очаровывая привлекательными перспективами широкую аудиторию любителей. Однако концептуальное зерно экспериментального творчества было посеяно профессиональными композиторами и теоретиками. Истори-

ческим фактом является то, что практически все современные достижения музыкальной технологии стали следствием композиторской практики в уже упомянутых академических аудиториях или экспериментальных лабораториях. Иными словами, именно композиторы создали эту самую технологию, не только сочиняя музыку, но и разрабатывая инструменты для ее создания и исполнения. Это касается всех известных техник синтеза и обработки звука, всех популярных и не столь популярных компьютерных программ.

Этапы становления современного облика музыкальной сферы выглядят следующим образом. В 1950 – 1960-е гг., на закате авангарда, происходило зарождение новых концепций и методов звукоизвлечения, переосмыслились казавшиеся фундаментальными постулаты композиторских и исполнительских практик. Плоды передовых достижений в этой области уже транслировались по радио и телевидению. В 1960 – 1970-е гг. концепции обретали материальное воплощение в крупных научных центрах, часто не музыкальных, оснащенных мощными компьютерами (Bell Labs, Stanford University, GRM, EMS и др.). В 1970 – 1980-е гг. на волне развития крупных центров компьютерной музыки (IRCAM, CCRMA) происходило активное внедрение уникальных идей и технологий 1960 – 1970-х гг. в композиторский обиход, получивших широкое распространение в 1980 – 1990-х гг., создавались первые законченные и допускающие массовое использование пакеты программ, специализированные цифровые звуковые процессоры, мощные цифровые синтезаторы звука, устройства звукозаписи и воспроизведения. Именно этот период можно назвать «третьей эпохой» музыки, когда технологии не просто стали необходимы для создания новых сочинений, они буквально определяли их музыкальную форму, становились одной из главенствующих целей музыкального искусства, а не оставались лишь его оперативными средствами.

Однако в 1990-е гг. технологический бум стал ослабевать, что и привело к смене гештальта музыкального творчества, ранее основанного на приоритете техники над акустическими инструментами и оригинальности, революционности авторского подхода, иногда в ущерб собственно целям и задачам искусства. К концу 1990-х гг. на рынке практически пере-

стали появляться новые программы и инструменты, при этом возник очевидный дефицит свежих идей и концепций. Уникальные музыкальные технологии 1980-х гг. постепенно переместились на рынок, стали общедоступными и к концу 1990-х гг. сформировали своеобразный «всемирный музыкальный фаст-фуд», торгующий готовыми и хорошо адаптированными к запросам массового потребителя музыкальными технологиями продуктами по умеренным ценам. При этом электронные технологии до такой степени внедряются в наш обиход, в том числе и музыкальный, что, потеряв магию новизны, практически перестают влиять на процесс формирования свежих концепций.

Когда технология девальвирована, электронная музыка переживает глубокий кризис и существует как функциональный элемент клубной культуры или индустрии развлечений. Что остается композитору? Ответ не может быть однозначным, но наиболее вероятным представляется его творческий курс по направлению к звуку как таковому, к искусству звука. Парадокс 1990-х гг. состоит в том, что многие композиторы-электроакустики, разочаровавшись в технологии или просто потеряв к ней былой интерес, переключились на работу с «живым звуком», экспериментируя с его природой, используя простые, но очень эффективные выразительные средства, зачастую вообще не требующие электроники. Такой подход никак не исключает использования изошренных компьютерно-технологических приемов, но акценты расставлены уже по-другому.

Композитор-электроакустик XXI в. достаточно компетентен в ключевых областях музыкальной технологии и вполне справедливо может рассматривать свой компьютер как обычный оперативный инструмент, необходимый ему для решения творческой задачи, но не определяющий художественную ценность будущей работы. Не случайно последние десять лет активно развиваются направления так называемой live-электроники и интерактивной музыки, допускающие взаимодействие с материалом здесь и сейчас, реальную исполнительскую интерпретацию. Хельмут Лахенманн утверждал, что «тональность не являлась чем-то ущербным, но ее следовало преодолеть . . . , и мы должны найти в себе новую антенну, должны слушать больше, и это удивительное ощущение первооткрывателя» [7, с. 96]. Свою творческую продукцию Лахенманн

назвал «инструментальной конкретной музыкой». Под этим названием композитор подразумевал, что музыкальный язык, который охватывает весь звуковой мир, становится доступным в инструментальной музыке через нетрадиционные методы использования инструментов. Все это — музыка, в которой звуковые события выбраны и организованы так, чтобы события, которыми они извлекаются из инструментов, были по крайней мере столь же важны, как конечный звуковой результат. Другими словами, можно считать, что не произведение становится целью композитора, а сама процессуальность его создания и раскрытие звукового потенциала инструмента или того объекта, с которым он взаимодействует.

Оперативные и профессиональные задачи композиторского творчества сменились более масштабными задачами преобразования художественной культуры в целом. Современные композиторы более охотно участвуют в проектах, в своем содержании предполагающих синтез искусств, равноправное взаимодействие музыки и пластических видов искусств, перформанса, художественной акции, видеарта и т.д. Однако в связи с этим, на первый взгляд, положительными тенденциями резко обострился ряд тревожных, но вполне закономерных и справедливых вопросов.

Может ли музыка впредь считаться музыкой, если процесс коммуникации между художественным текстом, автором и рецепиентом уже не соответствует традиционным схемам и моделям, которые с переменным успехом раньше осуществляли концертные залы, телетрансляции или радиотрансляции? К интерпретации и оценке преобладания звука и звучания как самостоятельного феномена над остальными характеристиками музыкального произведения (соответствуя которым музыка конституирует себя как искусство, существующее во времени) воспринимающий или художественный критик теперь не могут применить классические эстетические категории. Насколько легитимно данное явление называть музыкой? Возможно, следует говорить об этом явлении как о не-музыке, анти-музыке или звуковом творчестве.

До какой степени субъект может считать себя добровольным слушателем, рецепиентом искусства и вообще субъектом, если все чаще в произведениях применяются психоакустические эффекты или бинауральные волны, что, согласно некоторым гипотезам, влия-

ет непосредственно на его сознание, оказывая воздействие в своих последствиях сродни гипнотическому, упраздняя эстетическое измерение искусства как таковое и авторские интенции, превращая деятельность композитора в деятельность медиатора техники и посредника между сферами акустики и медицины?

Каким образом возможно эстетическое развитие личности, если при восприятии музыкального текста не функционирует механизм узнавания, запоминания композиции, настроения, реализующегося в тональности или мелодии, которая бывает упразднена? Как расширение стилистических рамок повлияет на определение жанровой структуры произведения и какое место на современном этапе развития (или регресса?) музыкального искусства будет занимать критика, по каким критериям и исходя из какой традиции или даже догматической системы, можно будет определить художественный уровень произведения и дать ему оценку?

Какую роль будет играть художественный вкус при оценке произведения? Как справедливо было отмечено Т. Адорно в книге «Философия новой музыки», «...само понятие уровня не может быть выведено из догматических предпосылок и подлежит обсуждению как “вкус”, — но, прежде всего, чтобы закрыть удобную лазейку для мнения, будто если уж последовательный прогресс музыки натолкнулся на антиномии, то и от реставрации некогда бывшего, от сознательного отхода от музыкального *ratio* чего-то следует ожидать» [1, с. 39].

Ответы на эти и многие другие вопросы следует искать, по нашему мнению, в самом предмете экспериментального искусства — в структуре художественного текста, процессе творчества и его специфических чертах. Определение и обозначение статуса экспериментальной музыки и в целом экспериментального искусства в системе художественной культуры на современном этапе необходимо произвести с помощью методологии философии культуры и культурологической науки.

Культурология, используя результаты исследовательского опыта XX в., сможет ответить на ряд вопросов, связанных с принципами экспериментального творчества, и предположить, каким образом они будут функционировать в будущем. Наши наблюдения свидетельствуют о ее бурном развитии, по меньшей мере, по критерию количества композиторов,

работающих в этой сфере, новых фестивалей и сообществ.

Проблема коммуникации, понимаемая как проблема принципиальной возможности или невозможности коммуникации в условиях создания произведения искусства и его последующего восприятия и усвоения реципиентом, должна быть изучена и решена хотя бы в рекомендательном и прогностическом ключе. Причину затрудненной или неэффективной коммуникации между автором и реципиентом, следует искать и выявлять, анализируя возможные творческие интенции и элементы языка искусства, которым оперирует автор при создании произведения, выясняя причины и мотивации автора, позволяющие ими оперировать.

Процесс коммуникации автора произведения и воспринимающего – сложное, многогранное явление, исследование которого играло существенную роль в работах многих интеллектуалов и ученых особенно в XX в. Морис Бланшо исследовал опыт коммуникации посредством художественного литературного текста. В его книге «Пространство литературы» встречаются актуальные выводы, связанные с вопросом о коммуникации, открывающие одно из основных ее условий – желание воспринимающего быть автором или соавтором произведения: «Произведение и само коммуникация, глубина в борьбе между потребностью читать и потребностью писать; между мерой произведения, превращающейся в способность, и безмерностью произведения, тяготеющей к невозможности; между формой, с помощью которой оно схватывается, и безграничностью, в которой оно отрывается от себя; между решительностью, являющейся сущностью начала, и нерешительностью, представляющей собой сущность возобновления. Это неистовство длится до тех пор, пока произведение никогда не умирается, но при этом остается спокойствием согласия, спором, включающим движение к соглашению, соглашению, которое разрушается, как только перестает быть подступом к тому, в чем нет согласия» [2, с. 201].

Язык экспериментальной музыки весьма сложен и разнообразен. Он способен не только к самопрезентации в качестве художественного текста, но и к препарированию алгоритма, технологии или механизма, с помощью которого он создается, дешифровке, позволяю-

щей музыкальному тексту быть прочитанным в форме схемы или формулы, благодаря которой композитор или физик-акустик могут редуцировать его вплоть до знака-минимума. Эту операцию может совершать и реципиент. Мы считаем, что минимальной единицей выражения смысла (знаком-минимумом) в произведении может служить любой звуковой артефакт или параметр, фиксируемый органами слуха и звукоизмерительной аппаратурой. Такая единица является буквой в системе языка экспериментальной музыки, а процесс, в котором эта буква себя проявляет, можно назвать *музыкальным событием*, обеспечивающим условие-минимум. При наличии последнего коммуникация в произведении между автором и реципиентом становится возможной.

### Литература

1. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем, Б. Скуратова. М. : Логос, 2001.
2. Бланшо М. Пространство литературы / пер. с франц. Б.В. Дубина, С.Н. Зенкина, Д. Кротовой [и др.]. М. : Логос, 2002.
3. Григорьева Г., Высоцкая М. Постигая целостность музыкально-исторического процесса // Музыкальная академия, 1996. № 3 – 4. С. 259 – 265.
4. Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. №3.
5. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999.
6. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М. : Изд. дом «Композитор», 2007.
7. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 – 1995. Munchen : Breitkopf&Hartel, 1996.

### *Main tendencies of the modern experimental music development*

*There are sorted out the main stages of experimental music establishment and modern tendencies of its development. There are noted the main problems concerning communication in the context of experimental music.*

Key words: *experimental music, communication, technologies of experimental creative work, language of experimental music, music sign, music event.*