

*Валерий Белунцов*

## **ИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ (О «СКРЫТОМ ГОРОДЕ» М.МАКНАББА)**

Иногда приходится слышать мнения музыкальных критиков об излишней механистичности, «технологичности» электронной музыки, о недостаточности её эмоциональной окраски. Действительно, некоторые электронные сочинения (порой довольно-таки известные) преследовали цель не столько художественную, сколько экспериментальную (эксперимент заключался в применении той или иной техники или технологии) Однако было бы большой ошибкой экстраполировать это впечатление на всю электронную музыку, как поступают вышеупомянутые критики. По моему мнению, при появлении новой техники композиции (не обязательно связанной с электроникой и компьютерами) первые сочинения, написанные в ней, довольно часто представляли собой эксперименты, имеющие ценность только как вехи освоения нового пути. И только когда техника освоена, её становится возможным применять как выразительное средство, создавая на её основе (или с её использованием) художественные произведения.

Единичного прослушивания таких электронных сочинений (а их, кстати, большинство) обычно бывает достаточно для того, чтобы убедиться в несостоятельности мнения о недостаточности их эмоциональной окраски. В качестве примера приведу циклическое сочинение Майкла Макнабба (Michel McNabb) «Невидимые города» («Invisible Cities»), в котором технологичность и виртуозное использование возможностей электронной музыки используется как инструмент для эмоциональной выразительности и следования сюжетной линии. Наиболее ярко это проявляется в пятой (самой короткой) части цикла, которая называется «Скрытый город» («Hidden City»).

Согласно сюжетной линии, здесь путешественник посещает город, существующий лишь как отражение в воде. Но даже проникнув внутрь города, он не может вступить в контакт с его жителями: все они отделены от него туманной пеленой, скрывающей слова, мысли и движения. Город так и остаётся нереальным в восприятии героя.

Для воплощения этого образа композитор воспользовался вначале его технической «визуализацией». Был создан специальный робот, который своими «нелогичными», но плавными движениями был похож на жителя Скрытого города (по крайней мере, в сознании композитора). Он запрограммировал робота на исполнение некоторой композиции движений, и первоначально предполагал оставить эту часть композиции вообще без музыки как таковой. Но это оказалось нелогичным с точки зрения композиции в целом (не говоря уже о том, что при таком решении становилось невозможным сделать аудиозапись композиции). Кроме того, посторонние звуки, неизбежно возникающие в зале во время прослушивания (или просмотра?) композиции, разрушали тишину, что губительно сказывалось на восприятии целостности сочинения. Эти звуки исходили не только от посторонних источников (ёрзанье публики на стуле, кашель и т.п.), но и от шума моторов самого робота.<sup>1</sup> Добавление же звуков из каких-либо дру-

---

<sup>1</sup> Вообще-то, использование больших фрагментов тишины — совсем не новость в композиции XX века. Вспомним хотя бы такие уже ставшие классическими сочинения Дж.Кейджа, как «Ожидание» или «4'33"». Но в этих пьесах, напротив, предполагается, что посторонние шумы в зале являются неотъемлемой частью звукового наполнения композиции.

гих источников представлялось также нелогичным (с точки зрения восприятия) — ну не могло быть внутри Скрытого города никаких внешних звуков, ни конкретных, ни чисто музыкальных!

И тогда композитору пришла замечательная идея — использовать для музыки «Скрытого города» в качестве источника те самые шумы моторов робота. Около каждого мотора были прикреплены датчики с несколькими встроенными микрофонами. Звук с каждого датчика был подан на систему полосовых фильтров, которые управлялись с помощью специальной клавиатуры (клавиша нажата — полоса фильтра «открыта», клавиша отжата — звук через фильтр не проходит). В каждой системе использовалось по тридцать шесть узкополосных фильтров<sup>2</sup>. Управление всеми фильтрами происходило в реальном времени во время исполнения роботом программы пластических движений. Для этого управления, которое, собственно говоря, и создавало музыкальную ткань, Макнабб написал специальную партитуру. Музыкальная ткань впоследствии была записана на компакт-диск. По мнению автора, она может теперь существовать и без видеоряда. Действительно, эмоциональное впечатление от нереальных «жителей» и артефактов Скрытого города было отражено композитором в партитуре управления фильтрами, а источник звука при этом сам являлся «генератором» этих образов.

Как и следует из этой истории создания сочинения, вся музыкальная ткань его полностью состоит из звуков шумовой окраски. Тем не менее, поскольку ширина полос фильтров колеблется (по слуховому ощущению) приблизительно от 10 до 60 Гц, мы ощущаем все звуки в этом сочинении как имеющие определённую высоту. Все звуки имеют мягкую атаку и постепенное затухание, что в сочетании со спектром даёт ощущение таинственности и в то же время спокойствия. Музыкальная ткань состоит преимущественно из аккордовых структур, которые плавно перетекают одна в другую, что создаёт почти зрительный образ колышущейся туманной пелены, скрывающей от нас объекты Города. Отсутствие чёткой метrorитмической структуры как бы символизирует размытость очертаний окружающего ландшафта.

С точки зрения развития музыкальных образов всё сочинение представляет собой некий «музыкальный момент»: настроение музыки не меняется от начала до конца пьесы. В пьесе, тем не менее, можно усмотреть черты вполне традиционной трёхчастности, причём её средняя часть (ну, или середина<sup>3</sup>) с «наименее упорядоченными» звуковысотными последовательностями, большим количеством не входящих в аккордовые структуры звуков и более высокой частотой появления структур соотносится с первой частью, как развивающий раздел с экспозицией.

При более тщательном исследовании выясняется, что драматургия всей пьесы в целом подчиняется тем же законам восприятия, что и многие сочинения, сделанные традиционными музыкальными средствами. И это является, несомненно, большим достоинством сочинения. Отсутствие же привычной интонационной семантики с избытком компенсируется точностью передачи авторской эмоциональной окраски.

Таким образом, «Скрытый город» М.Макнабба представляет собой замечательное сочинение, сочетающее в себе высокую эмоциональную наполнен-

<sup>2</sup> О количестве фильтров, правда, не могу сказать с уверенностью, ибо разные источники сообщают разные цифры.

<sup>3</sup> На всякий случай поясню: в музыкально-теоретических дисциплинах принято употреблять термин «середина», когда речь идёт о простой трёхчастной форме, и «средняя часть», когда разговор идёт о сложной трёхчастной форме. Но в данном случае, по-моему, совершенно всё равно, как говорить...

ность и использование новых, неизведанных средств музыкальной выразительности, предоставленных нам новыми технологиями. Композитор провёл здесь смелый эксперимент; однако это был не просто эксперимент ради эксперимента, а эксперимент ради музыкального образа. Не в этом ли секрет того, что на концертах Макнабба публика именно слушает музыку, а не изучает с умным видом предусмотрительно розданные буклеты со схемой формы, как это зачастую происходит на концертах К.Штокхаузена?