



Валерий Белунцов

# Из музыкальных впечатлений

## 4 (о «Скрытом городе» М. Мак-Набба)

Иногда приходится слышать мнения музыкальных критиков об излишней механистичности, «технологичности» электронной музыки, о недостаточности ее 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, становится возможным применять ее как выразительное средство, создавая на ее основе (или с ее использованием) художественные произведения.

Единичного прослушивания таких электронных сочинений (а их, кстати, большинство) обычно бывает достаточно для того, чтобы убедиться в несостоятельности мнения о скудности их эмоциональной окраски. В качестве примера приведу циклическое сочинение Майкла Мак-Набба (Michel McNabb) «Невидимые города» («Invisible Cities»), в котором технологичность и виртуозное использование возможностей электронной музыки употребляется 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 остается 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 (ерзанье публики на стуле, кашель и т. п.), но и от шума моторов самого робота.<sup>1</sup> Добавление же звуков из каких-либо других источников также представлялось нелогич-

ным (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 создания музыки «Скрытого города» те самые шумы моторов робота. Около каждого мотора были помещены датчики с несколькими микрофонами. Сигнал с каждого датчика подавался 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, Мак-Набб 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 определенную высоту. Все звуки имеют мягкую атаку и постепенное затухание, что в сочетании со спектром дает ощущение таинственности и в то же время спокойствия. Музыкальная ткань состоит преимущественно из аккордовых структур, которые плавно перетекают одна в

другую, что создает почти зрительный образ колышущейся туманной пелены, скрывающей от нас объекты Города. Отсутствие четкой метроритмической структуры как бы символизирует размытость очертаний окружающего ландшафта.

С точки зрения развития музыкальных образов все 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 трехчастности, причем ее средняя часть (ну, или середина<sup>3</sup>) с «наименее упорядоченными» звуковыми последовательностями, бо(здесь стоит ударение)льшим количеством не входящих в аккордовые структуры звуков и более высокой частотой появления структур соотносится с первой частью, как развивающийся 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. Мак-Набба представляет собой замечательное сочинение, сочетающее в себе высокую эмоциональную наполненность и новые, неизведанные средства музыкальной выразительности, предоставленные нам новыми технологиями. Композитор провел 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 Мак-Набба публика именно слушает музыку, а не изучает с умным видом предусмотрительно розданные буклеты со схемой формы, как это зачастую происходит на концертах К. Штокхаузена?

1 Вообще-то, использование больших фрагментов тишины — совсем не новостью 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.

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

3 На всякий случай, поясняя: в музыкально-теоретических дисциплинах принято употреблять термин «середина», когда речь идет о простой трехчастной форме, и «средняя часть», когда разговор идет о сложной трехчастной форме. Но в данном случае, по-моему, совершенно все равно, как говорить.