

Изгревът на електроакустичната музика

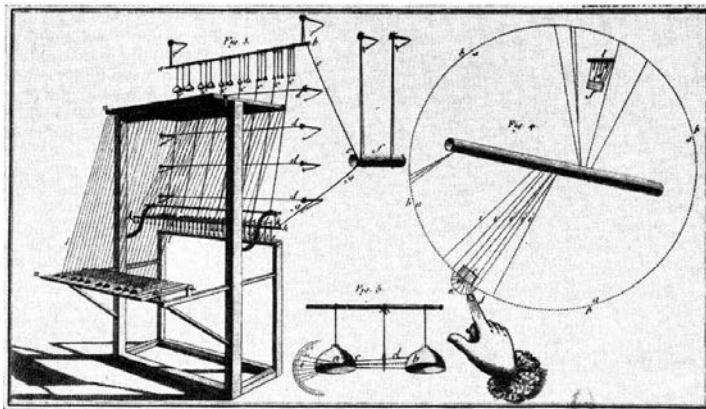
Михаил Големинов

Публикувано в сп. Артизанин, 2017

Човекът на нашето време, особено по-младият, се разхожда със самочувствие на всемогъщ, с таблет и iPhone в ръка и едва ли се замисля откъде тръгва всичко. В златния век на заобикалящата ни отвсякъде и разбираща се от само себе си електроника в бита, образованието, забавлението и изкуствата, на съвременния музикант вероятно му е необходимо да хвърли поглед назад към близката и по-далечна история, уточнявайки значението на някои популярни, но недоизяснени понятия.

За електронна музика се говори от средата на миналия век. Започват да циркулират определения като електронна, електроакустична, акузматична, конкретна и други – очевидно всяка от тези дефиниции има аргументи за съществуването си и същевременно е носител на специфично съдържание и значение. В практиката обаче, териториите се застъпват и дефиниционните трудности засягат както създаващите тази музика професионалисти, така и широк кръг от ценители, теоретици и любители. Общо казано, електронна е тази музика, за чието създаване се използват електронни, а по-късно и цифрови инструменти, като всички останали определения и явления са вторични, периферни или жанрово обусловени.

Би било естествено да хвърлим поглед върху тази музика в контекста на техническия прогрес. Хората на изкуството никога не изостават от материалното и техническо развитие на цивилизацията, независимо от факта, че поне на пръв поглед, са повече ориентирани към духовното. Първите опити за използване на електрически, електромагнитни, фотооптични и други подобни принципи в конструкцията на музикални инструменти датират от XVIII век. Следват многобройни изобретения в тази област, като по темата съществува чудесна документация, като например интернет-страницата <https://120years.net>. Според мен главните динамични фактори са два – от една страна, въодушевлението на човека от техническите новости, и интуитивният стремеж към търсене на машинен заместител на човешкия ресурс, от друга – в този смисъл

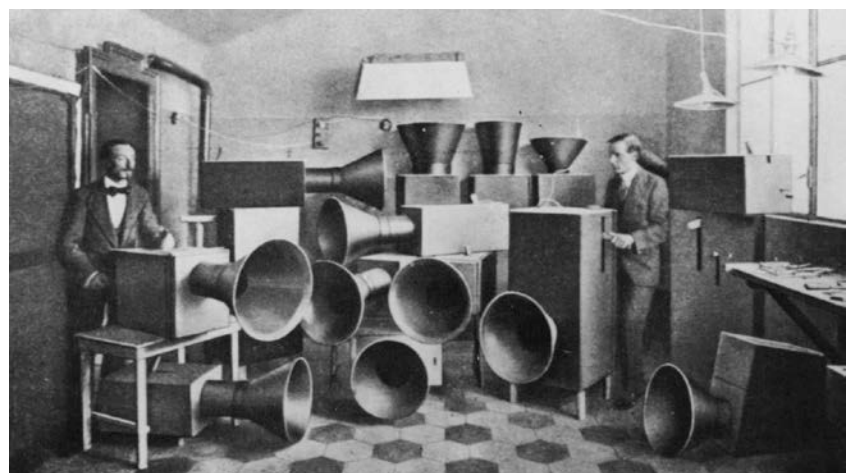


живият пример на Леонардо да Винчи е слънцето, което огрява всичко, което засяга настоящото изложение.

Ще направя скок във времето, за да обърна повече внимание на миналия век, в който темпото на развитие на електронната музика се ускорява драстично, най-вече поради напредъка на електротехниката. Не можем да не забележим една съвсем нова тенденция – освен композиторите, в създаването на музика и нови звуци се

появяват като движещи фигури личности, които на пръв поглед нямат допирни точки с музиката,

като например Луиджи Русоло, баща на италианския футуризм, изиграл значителна роля в еманципацията на шума като музикален компонент, Морис Мартено – радиотелеграфист и любител-челист, изобретил легендарния инструмент *Онд Мартено*, съзателят на *Траутониум-а* инженер Фридрих Траутвайн, руснакът Леон Теремин, изобретил уникален инструмент, способен да произвежда звук, без да бъде



докосван, инженер Андрей Володин, сътворил заедно с Евгений Мурзин и Константин Ковалский инструмента *Екводин*, един от първите комерсиални синтезатори с 600 настройки, имитиращ оркестрови и перкусионни тембри. Американецът Робърт Муг (<https://www.moogmusic.com>), производител и дистрибутор на *Теремин* в САЩ, е един от първите, успели да постигнат мащабен търговски успех със своя модулен синтезатор, станал в последствие база за възникване на цели поколения електронни музикални инструменти по света. За разлика от неговия случай, по най-различни причини (от желязната завеса до ограничената приложимост), остават в сянка или полуизвестни, многобройни изобретения в областта на електронните инструменти, част от тях в Съветския съюз, Полша, Украйна, а също в Германия, Франция, Италия, САЩ и други страни.

В средата на ХХ-я век се оформя и една съвсем нова генерация композитори, повечето от тях с класическо музикално образование и съответен професионален опит, които проявяват особен и жив интерес към постиженията на науката и техниката, водени от най-различни интереси. В случая много от творческите им импулси се раждат от амбицията за създаване на нови композиционни техники, нямащи нищо общо с класическите музикални форми или с хармонията и мелодията на миналите епохи. След Арнолд Шьонберг и Нововиенската школа, след прекъсването на връзката с тоналността, във въздуха очевидно витае идеята за следващата стъпка – сбюгом на изравнената температура на музикалните инструменти и на познатите тембри. И композиторите правят тази решителна стъпка, всеки по свой индивидуален начин, с помощта на различни техники и подход. Някои художествени течения от началото на века, категорично отричащи всяка приемственост по отношение на миналото, изиграват ролята на катализатор в този процес – да спомена, между много други, италианския и руския футуризъм и дада-движенията в Германия, Швейцария и Холандия.

Траекториите на развитие на новите инструменти започват да се разделят от самото начало, поради различия както в концепциите на изобретателите, така и в естетическата нагласа на композиторите и музикантите изобщо. Голяма част от тези инструменти продължават да следват линията на класическата температура и имат за цел да имитират тембъра на добре познатите ни инструменти, и продължават да се използват в практиката на музикални стилове, които не се отличават с кой знае каква революционност и иновация, като например всички жанрове на танцовата и забавната музика от 50-те години на миналия век, чак до наши дни. По-интересно е да погледнем в противоположната посока. Именно тук, обаче, започваме да се конфронтираме със социално-естетическия въпрос, коя музика е електронна – дали създаващата леснота и комфорт в имитацията на класическото, или тази, която е в търсене на нови, футуристични и нечувани звукови и музикални вселени. Този проблем има и етична страна, и няма да бъде субект на настоящия текст.

Естествен резултат от новите търсения на музикантите е възникването на студия за електронна музика. Според наличните сведения, първото голямо студио е създадено в Северозападното радио



в Германия, от Вернер Майер-Еплер, Роберт Байер и Херберт Аймерт за нуждите на радиото, като впоследствие бива осигурен достъп за композитори като Карлхайнц Щокхаузен и други. Подобни студия биват открити на много места като Рим, Белград, Москва, и Париж, в радиостанции, университети и други големи институции. Трудно е да се проследи това развитие, особено след като много композитори започват да основават собствени студия.

Тогавашната студийна техника за генериране и запис на звук, състояща се от осцилатори, филтри, магнетофони, електронни органи, синус-генератори и други, въодушевява композиторите да правят музика, за която не са необходими класически обучавани музиканти-изпълнители и която е

плод на въображението и звуковата фантазия. Едно от емблематичните стилови направления от онова време е така наречената конкретна музика (*musique concrète*), предназначена за акузматично слушане и базирана на използването на чисти или обработени конкретни звуци и шумове от околната действителност, като между пионерите в тази област са Пиер Анри, Пиер Шефер и Халим Ел'Дабх. Една великолепна база данни по този въпрос е www.ubu.com. Нужно е да се



направи ясно разграничение между конкретната и чисто електронната музика, основана изключително на звуци от електронен произход. Зародилият се в конкретната музика култ към шума като равноправен музикален компонент преживява своя ренесанс именно в настоящия момент, в един толкова популярен жанр като *noise music*, както и във всеки вид експериментална музика. Щокхаузен, прецизен германец с необузdana фантазия и безгранична творческа енергия, поема по друг път. В Електронна студия №2 той търпеливо наслагва генерирани синус-тонове (чисти електронни звуци без обертонове) по предварително изготвена партитура – една доста суха и безизразна творба, но предизвикателна за времето си от гледна точка на подхода към материала (в практиката монтирането на електронни пиеси по партитура е по-скоро

рядкост). В периода от 30-те години до края на столетието, освен гореспоменатите, внушителна плеяда от композитори твори в тази област – Едгар Варез, Джон Кейдж, Лучано Берио, Владимир Усашевски, Бруно Мадерна, Янис Ксенакис, Милтън Бабит, Владимйеж Котонски, Анри Пусьор, като едва ли е необходимо стотици имена да бъдат изброявани тук при наличието на огромно количество изчерпателна информация в мрежата. По-съществено е това, което свързва всички тези творци въпреки крайно индивидуалните им и субективни концепции, а именно почти фанатичният вътрешен импулс, мотивиращ ги в ролята им на съзидатели на нов звуков свят, различен от предходния, свят, на който те са властелини и в който всичко е позволено. Друг стимул е стремежът към независимост от музикалната конюнктура, от нежелаетите да изпълняват нова музика музиканти и ансамбли. Възможността да композираш музика, която е самодостатъчна и самореферираща се, без да прибегваш до услугите на изпълнителите, е може би доста нехуманна или даже асоциална, но изкушението да я правиш очевидно е по-силно от всички останали фактори. В епохата на разцвета на мегнетофона (кой ли пък знае днес какво е това) възникват и хибридни жанрове във формата на музикални пиеси, съчетаващи изпълнение на живо с електронна музика на запис. През втората половина на века сме свидетели на появата на стотици творби за солов инструмент и магнетофонна лента (като с основание може да се каже, че това се превръща в мода) на много фестивали за съвременна музика. Явлението е интересно и поучително, защото хвърля светлина върху важни аспекти на новото музикално изкуство – при наличието на жив изпълнител на подиума аудиторията възприема електронния компонент по-естествено, за разлика от една сцена, отрупана само с бездушни тонколони. От друга страна,

изпълнителят има нов вид прецизен и непоклатим партньор в лицето на машините, което е улесняващо и затрудняващо едновременно. При всички случаи, този вид шокираща за времето интеракция вече е отдавна разработена и интегрирана и е част от съвременната палитра от изразни средства.

Не на последно място ще спомена важната роля на електронната музика за творческите индустрии – кино, театър, анимация, радио- и телевизионна реклама и други. Още първите изобретения в тази област незабавно намират приложение в съответните компании и институции – причините за това са комплексни и различни, от възможностите за създаване на успешни, атрактивни и нечувани звукови продукти до характерното за модерната цивилизация постепенното изместване на човешките ресурси, нещо, което споменах по-горе и което вероятно би било субект на друга, доста по-изчерпателна студия.

Смятам, че в бъдещ материал може да бъде разгледано и анализирано развитието на електронната музика по света от 70-те години на XX век нататък, особено в контекста на компютърната революция и последващите я виртуализация и роботизация. В рамките на този текст нямам възможност да осветля ситуацията у нас в България и ще направя това по-нататък. В опозиция на широко разпространеното клиширано схващане, че в България всичко по принцип става просто ей така със закъснение (както индустриализацията, капитализмът, социализмът и демокрацията), смятам, че причината за това е от по-друг характер - новото изкуство, включително новата музика, е агресивна отбранителна реакция на творците срещу тежестта на многовековна европейска традиция, т.е. интензивността на реакцията е право пропорционална на мащабите на традицията. При липсата на такава, не е изненада, че обществото, и хората на изкуството в частност, реагират по-лениво и със закъснение.