

## Музыка? Не музыка?

Что может подумать обычный слушатель, пришедший на концерт и увидевший, как сидящий на сцене музыкант извлекает из гитары редкие и долго затухающие аккорды не чаще одного раза в пять минут - вместо того, чтобы непрерывно изливать мелодии? Что он подумает, если увидит, как человек за барабанной установкой возит по тарелкам смычком – вместо того, чтобы отстукивать ритм? Что он подумает, если услышит, как вокалист, вместо того, чтобы петь текст песни, выдавливает из себя поток звука, больше напоминающий шум ветра в проводах, нежели песню? Чем ему может показаться звук, который рождается в сети микшерского пульта, вход которого соединен с выходом – неужели музыкой?

Легко представить себе ход мыслей среднестатистического слушателя, который ежедневно сталкивается с такими проявлениями масс-медиа, как радио и телевидение, и который считает, что за пределами ритма и мелодии музыка заканчивается. По всей видимости, он просто развернется и уйдет, решив, что столкнулся с чем-то слишком радикальным, новым и малопонятным. И вряд ли ему придет в голову расценивать то, что он услышал, музыкой.

А собственно, почему это должно расцениваться музыкой?

Выраженное еще Моцартом и, пожалуй, наиболее актуальное в настоящее время определение музыки звучит так: музыка – это упорядоченный шум. На самом нижнем уровне элементом порядка в звуке принято считать музыкальный тон. Примерами организации шума во времени служат ритм и мелодия. Согласованное звучание нескольких слоев упорядоченного звука называется полифонией. И в большинстве случаев полифония – именно то, что мы привыкли называть музыкой. Если в потоке звука мы не можем расслышать, “кто, на чем и что играет”, нашей привычной реакцией будет что-то вроде “это не музыка, а просто набор звуков”. Очень редко, тем не менее, нам приходит в голову, что этот набор также определенным образом упорядочен. Если в потоке звука нет гармонии, мелодии и ритма, это совершенно не значит, что в нем нет порядка – скорее всего, мы просто не хотим его воспринимать.

Австрийский композитор и импровизатор Раду Малфатти вводит такие понятия для описания музыки (и любого другого вида искусства): форма, материал и структура. Например, объект имеет форму дома – значит, это либо дом, либо его модель; пьеса звучит похожей на джаз – значит, она написана в форме джаза, либо с целью стилизации под джаз – таким образом, мы определяем форму. Дом построен из кирпича и бетона; пьеса написана для фортепиано, виолончели и голоса – это говорит нам о материале. И, наконец, дом имеет 3 комнаты, кухню и санузел, соединенные переходами; музыкальное произведение построено на вступлении, кульминации и развязке – это аспект структуры.

Если вспомнить формулировку музыки Моцарта, то, оказывается, достаточно упорядочить поток звука хотя бы по одному из критериев “форма / материал / структура” – и мы получим музыку! Музыкант, который извлекает из гитары аккорды, насколько бы далеко друг от друга они не отстояли во времени, все же определенным образом использует гитарный звук – а значит, работает с определенным материалом. Человек за барабанной установкой, который возит смычком по тарелкам, по сути, занимается тем же самым, только работает с иным материалом. Может случиться, что тот вокалист, который поет шум ветра в проводах, хочет спеть именно шум ветра – и таким образом, желает создать определенную форму. И раз уж на то пошло, давайте вслушаемся в звук заикленного на самом себе микшерского пульта – не исключено, что этот звук развивается во времени, формируя нагнетания и спады, и за ними можно расслышать вступление, кульминацию и эпилог – что говорит о сознательно выстроенной структуре.

Беря в руки скрипку (материал) с намерением сыграть романс (форма) по

инструкциям, предписывающим нагнетания и спады активности (структура), музыкант тем самым собирается воспроизводить "музыку". Но представим, что музыканту не хочется просто играть по нотам на определенном инструменте. Он считает уместным вставить в поток звука сгенерированный компьютером тон или предварительно записанный уличный гул для создания дополнительного смысла – это означает, что он экспериментирует с материалом. Ему также могут показаться узкими существующие стилистические рамки, и он исполняет пьесу "в свободной форме" – то есть, экспериментирует с формой. Ну и, в конце концов, его может не устраивать повествовательная структура, а предположим, что авторский замысел предполагает передачу слушателю определенных эмоций напрямую, без использования образов и повествования. Скажем, это состояние глубокого спокойствия – и поэтому в произведении нет мелодий и органики, а есть просто спокойный и монотонный гул – это означает эксперимент со структурой. Во всех этих случаях автор желает с помощью звука выразить или продемонстрировать что-то достаточно определенное – а значит, сознательно упорядочивает его, а значит – создает или воспроизводит музыку. И во всех этих случаях музыкант не желает следовать жестким правилам гармонии, мелодии и ритма. Ему интересно не то, не что можно выразить с их помощью, а что вообще возможно выразить звуком. Он ищет, экспериментирует. Поэтому продукт таких поисков и называют экспериментальной музыкой.

Конечно, наиболее интересные эксперименты – те, что призваны выявить методы наиболее эффективной реализации авторского замысла, выражения идеи в звуке – и такая музыка гораздо интереснее экспериментирования просто ради эксперимента.

Одним из распространенных заблуждений является однозначное противопоставление экспериментальной музыки поп-музыке (в частности, танцевальной). Техно, зародившееся в 80х годах 20 века, и вне всяких сомнений являющееся разновидностью танцевальной музыки, несет в себе эксперимент – отказ от мелодий и композиционного развития в пользу тотальной репетитивности. Такая разновидность электронной поп-музыки, как idm (Intelligence Dance Music), как правило, предполагает эксперимент со звучанием и структурой.

К настоящему времени экспериментальная музыка обзавелась долгой и разнообразной историей. В конце 20 века смелые идеи в области искусства работы со звуком привели к появлению таких дисциплин, как звуко-инсталляция, саунд-дизайн, ландшафтный саунд-дизайн. Часто результат работы определенного артиста нельзя было назвать даже произведением, хотя он и заслуживал внимания тем, что за ним кроется интересная идея, концепт. Некоторые из современных критиков предпочитают даже использовать термин "саунд-арт" (искусство работы со звуком), предпочитая его "музыке". Но в конечном итоге это не важно – важно, как мы воспринимаем тот или иной звуковой объект, говорит ли он нам что-либо и вызывает ли у нас определенные ассоциации, чувства, интерес. По мнению многих музыкантов и музыкальных критиков, восприятие является гораздо более созидательным процессом, нежели само по себе создание музыки. Например, британский саунд-художник Ли Патерсон в интервью для книги "Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum" (Sound323, Лондон, 2005) утверждает, что "...фокусирование на внимательном прослушивании предполагает, что восприятие является ключевой частью интеллектуальной организации сенсорного входа, и поэтому влияет на него для создания определенного переживания" – именно так мы и привыкли определять, что имеем дело с искусством. Прислушаться – значит, создать для себя определенное произведение, открыть для себя что-то новое.

**Денис Колокол**  
**2007**