

АКУСТИКА – ФЕМА

(14 декември 2016г.)

Доклад на тема:

ЗА ЕМАНЦИПАЦИЯТА НА ШУМА И ИДЕИТЕ ЗА ТЕМБРОВО ПРОСТРАНСТВО В МУЗИКАТА НА КОМПОЗИТОРИТЕ ЕЛЕКТРОНИЦИ

гл. ас. д-р Росица Бечева, НБУ, Департамент „Музика”



Настоящата тема се явява продължение на предишни мои разработки, свързани с проблемите на взаимовръзката акустика-музика, промените произтичащи в полето на композициторското мислене и композиционните системи на ХХ век, свързани с еманципацията на шума, тембровото пространство, музикалните структури на макро и микро ниво.

Известно е, че феноменът на музикалният авангард от средата на 20-и век е време на велики композициторски експерименти в работата със звуковия материал, който значително разширява перспективите и идеите за средствата и техническите възможности на музикалното изкуство. От друга страна, навлизането на електрониката в творческата дейност на композиторите се явява средство за реализиране на техните творчески намерения.

В своята статия „Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век”, Ангелина Петрова споделя: „В края на ХХ и началото на ХХІ век музикалната морфология и синтаксис преосмислят връзката между слухово измерение и звукова структура извън посредничеството на „обективните“ критерии на музикалното възприятие, култивирани в тоналната традиция. Идентичността на гещалт (образ) и структурно протичане (синтаксис) е последвала разрушаването на тоналните правила и

преодоляването на „преградите“ пред сериалния език, в този нов етап тя отново свързва сетивно и структурно... Ако в езика на сериалната композиция от 50-те години на ХХ век, когато в сериализма се установяват понятията за морфология (ниво на сериалните микроструктури) и синтаксис (правила на смисъла в музикалните структури и форма) и така музикалната структура е разделена от перцептивното, то в езика на Хелмут Лахенман, Брайън Фърнихю, Кристиан Утц, Адриана Хьолски и много други автори синтаксисът отново е слухов обект, поставен в рамката на посттоналната ситуация.”¹

В статията със заглавие „За истината и метода в *musica nova* на ХХ век (някои общи съображения)”, музиковеда Ценка Йорданова отбелязва, че: „...в *Новата музика* – мислена предимно откъм експериментални методи и процедури, се налага по принципно нов начин и опозицията между автономното и хетерономното, между вътрешното и външното музикално *Ново*. Понятието за *конструкция* принадлежи към базисния момент на експерименталното в модерността, а същевременно винаги и „неизменно имплицира примата на конструктивните методи над субективното въображение“* (*Адорно, Теодор. Естетическа теория. Прев. от немски: С. Вълкова, Ст. Йотов. С.,Агата-А, 2002). Тъй като именно в рязкото критично и радикално противопоставяне на традиционното *през капацитета на експеримента* и на неговата вътрешна конструктивна лабораторна естетическа същност и научна етика Новото си възвръща самостоятелни скрити моменти (както този на направено, на произведено и с това – на принадлежност към откривателска позитивистична истина с различни неусвоени, неизвестни и дори неподозирани обхвати и доминанти), то и в полето на *musica nova* се фетишизира точно този момент на *techne*, възстановяващ двойния си смисъл собствено на „техника“ и на възкресен античен *survival* от древногръцкото философско мислене.”²

Любомир Кавалджиев теоретизира въпроса за езика в музикалното произведение на ХХ век в статията: „Музиката?(*Анти-деконструкция в терминологичен дискурс*), „В практиката на модерната музика могат да се забележат много усилия за „*изчистване*“ на музикалния артефакт не само от извън музикални „*примеси*“, но и от такива, които водят към класическата традиция от предишните векове. По отношение на мелоса и интерваликата такава е основната

¹Петрова, Ангелина. Постмодерният слухов опит: музикален синтаксис в композицията от последното десетилетие на ХХ и началото на ХХІ век. *Българско музикознание* 3-4/2013, стр.161

²Йорданова, Ценка. За истината и метода в *musica nova* на ХХ век (някои общи съображения) . – *Българско музикознание*,4/ 2010, 3-22, стр. 14.

творческа интенция в додекафонията, в поантилизма (фр. pointillisme), тоталния сериализъм, както и в някои от първоначалните видове електронна музика.”...„Създаваната в Германия електронна музика през 50-те години достига възможния предел в „изчистването“ на звучащата музика: предимно чрез използване на електронно генерирани синусоидални тонове (т.е. такива, в които липсват обертонове). Това е нещо физически невъзможно не само във вокалната музика и в изпълняваната с акустични инструменти, но и в целия естествен звуков свят, който обкръжава човека. Освен това електронната музика първоначално е била предназначена предимно за експертно слушане и то по възможност в стерилни студийни условия, в нея напълно са елиминирани изпълнителят, както и живото музициране или импровизациите. В този смисъл тя е наистина най-чистият и абстрактен вид звучаща музика каквато историята познава.”³

В статията „Музикални диктати в XX век”, Милена Божикова отбелязва: „*Диктатът на сонорността*. Сонорността е явление, за което определението с думата „диктат“ не би било пресилено. То се отнася към акустическото усещане за епохата и много са факторите, които пробуждат специфичния „саунд“. *Промяната на системата на музикално мислене в посока на сонорността* е закономерен процес от развитието на европейското мислене; естетически и стилистично тя става доминанта на европейското мислене към *тембровата индивидуализация на музикалната информация*. Очевидно е, че няколко са причините, довели до поразителни открития в областта на хармонията, оркестрацията и фактурата. Те могат да се разграничат като вътрешно-музикални критерии и като реакция на обстоятелствата. По повод на вътрешно-музикални критерии – в европейската култура съществува консенсус по звуковото изображение на отделни образи. От гледна точка на ситуационните критерии, основна роля принадлежи на Втората световна война с разрушенията и човешките трагедии, които провокират творчески отговор на вкусовете на националсоциалистите. Считано е било за морално коректно да се трансформира музикалният език към приетите като израз на деформация изразни средства: атоналността и додекафонията. Такива са мотивите на Шьонберг, Далапикола, Ноно и др. Следвали са често цитираните думи на Адорно, че „да се пишат стихове след Освиенциум – е варварство“. Сонориката като система на мислене в

³Кавалджиев, Л.Музиката?(*Анти-деконструкция в терминологичен дискурс*),Българско музикознание * 3-4/2008,стр.9

надвековната си история има връзка с „източните открития на западноевропейските композитори. Дебюси, след като чува гамелан, създава новата си звукова естетика.”... Фолклорът е бил разглеждан като истинска база за художествени търсения.”⁴

Като обобщение звучат думите на проф. Димитър Христов, д.н – цитиран в статията на проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. „*Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти)*”: „Сега вече се оформя възглед за ХХ век като век на индивидуални стилове, като парад на индивидуални озарения в технологически план, осъществени при това в гениалност на намерените решения с цялата им перспективност, като век на значими стилове, които вече приравняват Шьонберг със Стравински (не ги противопоставят), Веберн с Хиндемит и Прокофиев, алеаториката с Шостакович и пр. Тогава конфликтът реализъм – авангард остава само исторически факт, а смисълът на ХХ век остава равностойно разгръщане на преживяването.”⁵

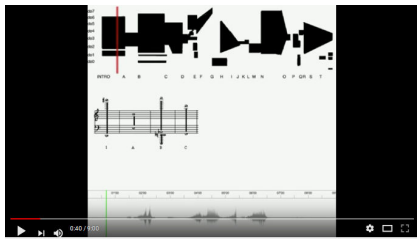
В своя труд ”Въображаемият жанр? Г. Лигети и неговото музикално-театрално творчество”⁶, Мария Костакева отбелязва следното: „премахването на интерваликата като структурен фактор и новата роля на микрополифоничната техника изменят изцяло представата за музикалната форма по време на сериалната епоха от 50-те години: На мястото на тотално детерминираната и затворена в себе си сериална композиция идва *комплексната, лабиринтно безкрайна, неартикулируема отворена форма; форма и звук стават амбивалентни величини: звучността става израз на формата и обратно.* В резултат на безкрайните трансформации на свръхорганизиран материал границите между електронна и акустична музика започват да се заличават: *в акустичната музика навлизат пара- електронни ефекти*, а електронната музика се приближава до акустичната поради произведените с помощта на електронните инструменти тонова височина и ритъм. Началото на това явление, достигащо своята връхна точка през последната четвърт на века във връзка с ускорената техническа революция, е едно парадигматично произведение за симфоничен оркестър, което се отбелязва като модел на Новата музика: *Atmospheres* (1961) от Георги Лигети. Възникващите в това

⁴Божикова, Милена. „Музикални диктати в ХХ век”, *Българско музикознание* 1 / 2007, стр. 92-93.

⁵Вълчинова-Чендова, Е. *Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти)*. *Българско музикознание* 3-4/ 2008, стр. 176.

⁶ Костакева, Мария (2009). *Въображаемият жанр? Г. Лигети и неговото музикално-театрално творчество*, стр.15-16

произведение гигантски 70-гласни канони са резултат от специфичната *микрополифонична техника* на композитора: онова, което възприятието приема като обща неартикулируема маса, е свързано с атомизирането на музикалните елементи и превръщането им в микро елементи, които от своя страна се обединяват в гъсти и непрозрачни пластове. Както и при електронната музика, „изтриването“ на такива формообразуващи параметри като мелодия, хармония и ритъм води до възникване на една нова, освободена от сериалното мислене звукова форма, намираща се в перманентна трансформация и модификация.”



Ligeti - Atmosphères - HD

<https://www.youtube.com/watch?v=JWlwCRIVh7M>

При Пендерецки, в „Плач за жертвите в Хиросима”, на преден план са идеите за темброво пространство, сонорността. Изборът на височините няма реално значение, използва т. нар. ”кълъстерна техника” - на преден план е цвета.



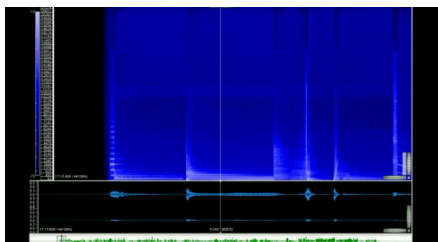
Penderecki: Threnody for the Victims of Hiroshima

<https://www.youtube.com/watch?v=Dp3BIFZWJNA>

В „4'33” (1951) на Кейдж –музиката зависи от неконтролируеми събития.

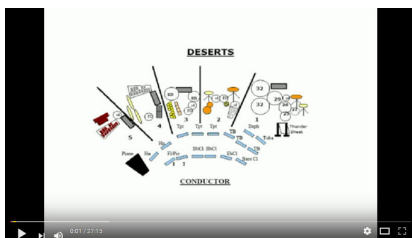
Пиер Шефер композира творби бележещи раждането на електроакустичната музика: *Концерти на шумовете* (1949) и нейното развитие *Etudes: За обектите. За темпата. За одушевените звуци* (1958-1959).⁷

⁷ Белтрандо Патие, Мари –Клер. Западноевропейската музика от Средновековието до днес, С., Музика, 1999, стр.268



Pierre Schaeffer - Etude aux objets Part 1-5 (1959)
https://www.youtube.com/watch?v=UQ7BZIV_0zQ

"Пионер и проповедник" на XX в., френско-американският композитор Едгар Варез започва да работи над идеята за трансмутацията на шума в звук. Скоро неговият речник се обогатява от неизвестни комбинации, които възвестяват раждането на електроакустичната музика. Пространствените му търсения, работата му върху резонанса или върху ритъма и трайностите в крайните регистри осигуряват омагьосващата сила на творбите му и тръпчивостта на грубия звуков свят. Въпреки горещото си желание да работи с най-различни шумове, той ще композира само две пиеси, позоваващи се на електроакустиката: *Deserts*, "Пустини" (1954) и *Електронна поема* (1958). Днес може да се твърди, че неговото творчество съдържа наченките на многобройните авангардни насоки в развитието от втората половина на XX в."⁸



Edgar Varèse - Déserts (World Premiere, 1954)
https://www.youtube.com/watch?v=_ihrJ2-8xao

Композиторът *Бернар Пармежиани* (по Мари-Клер Белтрандо Патие), показва предпочитанието си към един тежък, масивен материал, "издялан в сърцето на звука". Пармежиани дължи удивителната си виртуозност при манипулациите в студиото на природонаучното и техническо образование. Във *Временен улов* (1967). Освен много близки монтажи, скоростни прочити, последователни миксажи, изкуствени резонанси, работени в ехокамера, той разчленява пространството, разпределяйки звуковите събития от една в друга писта със съвършена точност, създаваща непрестанно движение между високоговорителите. Налагането му върху звуковата материя се открива в *Окто слуша* (1971), в играта с постоянната звукова

⁸ Белтрандо Патие, Мари –Клер. Западноевропейската музика от Средновековието до днес, С., Музика, 1999, стр.269

плътност.⁹

Един от водещите композитори електроници Щокхаузен говори за премахване йерархията на звуците, за свободното възприемане на музиката, на релативен принцип. В „Контрапункт” на Щокхаузен могат да бъдат открити идеите на поантализма: всяка точка е център на галактика от звуци (извън мелодия, ритъм, хармония).



Karlheinz Stockhausen Kontra-Punkte

https://www.youtube.com/watch?v=mDkHem_jMEw

В „Zeitmasse” на Щокхаузен – синтез между време - пространство, тембър-динамика.



Karlheinz Stockhausen - Zeitmasse

<https://www.youtube.com/watch?v=Rr9zUyoBHBV>

В основата на Klavierstück XI на Щокхаузен - е принципа на „играта” („играещият човек”) - изразяващ се в променливост на музикалните клетки до безкрай - изпълнителят има правото да променя по желание интензивността, времето, регистъра на отделните секции, което довежда до акустически трансформации, различна звучност при всяко изпълнение. (19 секвенции-изпълнителят избира между 6 темпи, 6 нива на динамика, 6 начина на атака). *Принципа на „Случайността”* - в структурата, във фактурата. *Принципа на „неопределеността”* - музикантите различават различни отношения между микро- и макро-структурите



Karlheinz Stockhausen - Klavierstück XI

<https://www.youtube.com/watch?v=GxnPghkhleo>

⁹ Белтрандо Патие, Мари –Клер. Западноевропейската музика от Средновековието до днес, С., Музика, 1999, стр.274