



Академическая электронная музыка

А. С. ЭНФИАДЖЯН (АРАМ ЭНФИ)
Арт-Гуманитарный Центр, Москва

УДК 78.02

СИМФО-ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА: ГЕНЕЗИС

Музыковедческое содержание термина «симфо-электронная музыка» (СЭМ) исчерпывающим образом было раскрыто в статье «Так что же это такое – “симфо-электронная музыка”?»¹ Если коротко, то термином «СЭМ» мы определяем музыку электронную по форме, но симфоническую по содержанию, то есть музыку, созданную с помощью специфических электронно-компьютерных технологий, но обладающую при этом всеми качествами симфонизма, именно в том значении понятия «симфонизм», которое вкладывал в него академик Б. В. Асафьев.

Читателю может показаться, что речь идёт всего лишь о сугубо искусствоведческом определении очередного вида околоэлектронной музыки, но в действительности цена этого чрезвычайно важного номинирования гораздо выше, ибо факт полноценного выхода СЭМ на мировую культурно-историческую арену знаменует собой масштабное событие глубокого символического наполнения и огромной социокультурной значимости, о чём уже говорилось в опубликованных статьях и научных докладах, затрагивающих целый ряд эстетических, социологических, психологических, педагогических и других аспектов возникновения и бытования СЭМ².

Различным общегуманитарным и общемировоззренческим вопросам, связанным с понятием СЭМ, будут посвящены отдельные развёрнутые исследования; в данной же небольшой статье предстоит осветить эти вопросы в аспекте историко-музыковедческом, проследивая и анализируя процессы зарождения и становления СЭМ с точки зрения эволюционирования всей электронной музыки (ЭМ). В настоящее время она представлена уже несметным количеством направлений и жанров³.

Поскольку ЭМ впервые заявила о себе в статусе электроакустической музыки (ЭАМ), то наш историко-музыковедческий экскурс начнём именно с вопросов возникновения и эволюционирования ЭАМ.

Итак, по общепринятому сегодня определению, ЭАМ – это «вид электронной музыки, создаваемой путём манипуляций с предварительно записанными или генерируемыми звуками». В среде музыкантов, поле профессиональной деятельности которых включает различные жанры и формы ЭМ, ЭАМ относят к одному из направлений академической электронной музыки (АЭМ), традиционно ассоциирующейся с теми академическими формами «технической музыки», которые имеют выраженную экспериментальную специфику и альтернативную направленность.

Одной из таких специфических особенностей ЭАМ, отличающих её от обычной акустической музыки, является важность и значимость работы её представителей над исходным звуковым материалом, что выражается в создании ими с помощью различных электронных и компьютерных технологий новых звукотембров, различных сонорных текстур и т. д. При этом, статус «музыкальных» в области ЭАМ могут получать звуки и сонорные комплексы любой природы и любого происхождения.

В качестве готового студийного продукта образцы ЭАМ хранят обычно на электронных носителях информации и воспроизводят при помощи соответствующей аппаратуры, то есть без непосредственного участия человека-исполнителя. Довольно часто, наряду с различными электронными и компьютерными устройствами при исполнении ЭАМ используются также акустические инструменты и человеческие голоса.

В значительной степени, хотя и с некоторыми оговорками, синонимом термина ЭАМ является термин «акусматическая музыка», которая так же, как и спектральная музыка, обращается к акустическим и психоакустическим экспериментам, формализующим различные музыкальные процессы. Разновидностью ЭАМ, получившей наибольшее распространение в США, является «магнитофонная музыка» или «музыка для плёнки» (tape music).

В определённой степени, к эстетической концепции, характеризуемой термином «электроакустика», приблизились также и некоторые экспериментальные и альтернативные направления молодёжной музыки («индастриал», «саундскэйп» и т. п.), которые развивались в контексте эволюционирования различных авангардных движений (футуризма, дадаизма, сюрреализма) и опирались прежде всего на работу с шумами и тембрами.

К наиболее известным композиторам, работавшим в сфере ЭАМ (а ещё шире – в сфере АЭМ), относятся такие мэтры мирового Авангарда II, как Эдгар Варез, Лучано Берлио, Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Дьёрдь Лигети, Макс Мэтьюс, Милтон Бэббит, Анри Пуссёр, Пьер Булез и другие музыканты.

Необходимо подчеркнуть, что ЭАМ начала утверждаться в середине XX века как естественное продолжение конкретной музыки (КМ) в общем контексте «мутации» европейской школы академической музыки в сторону иного композиторского мышления, связанного с резким усилением в нём роли и значения сонористики, алеаторики, стохастики, серийной техники (включая додекафонию), структурализма, пуантилизма и т. д.

Ещё одним важным фактором, исторически стимулировавшим бурное развитие ЭАМ, явился острый дефицит тембральной палитры в музыке сугубо акустической, что вызвало необходимость радикального восполнения этого дефицита гораздо более эффективными средствами ЭМ, на переднем крае развития которой, как об этом уже говорилось, изначально находилась именно ЭАМ. В середине 70-х годов XX века, наряду с конкретной, к ней примкнула также и музыка «компьютерная».

Следует сказать, что дату возникновения ЭМ (а значит ЭАМ) различные исследователи определяют с огромным разбросом по времени в 110 лет: одни связывают возникновение ЭМ с выходом в свет фундаментального труда выдающегося немецкого учёного Германа Людвиг Фертинанда фон Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1860), другие – с началом промышленного выпуска первых доступных по цене аналоговых синтезаторов (1970).

Упомянутая классическая работа Гельмгольца положила начало научной музыкальной психологии, научному учению о тембре и гармонии и т. д., но, разумеется, изыскания Гельмгольца в области электромагнитных вибраций металла и стекла, как и последующее конструирование им электрически управляемого прибора «Helmholtz Resonator» – это ещё далеко не ЭМ. С другой же стороны, факт массового использования промышленных синтезаторов обозначает в истории развития ЭМ уже период её зрелости.

Началом ЭМ можно было бы считать проводившиеся с 40-х годов XX века творческие эксперименты Пьера Шеффера в его Исследовательском центре при Французском радио и телевидении в Париже, но такая точка зрения не может быть принята уже потому, что КМ, которой занимался Шеффер, к собственно ЭМ не относится, и поэтому её можно рассматривать лишь в качестве одной из «предтеч» ЭМ, тем более, что сам «отец КМ» Пьер Шеффер в своих поздних признаниях это своё детище не относил не только к ЭМ, но и к музыке вообще, характеризуя КМ следующим образом: «Конкретная музыка, собирая звуки, создает звуковые произведения, звуковые структуры, но не музыку. Мы не должны называть музыкой вещи, которые являются просто звуковыми структурами...»

По этим причинам дату «официального рождения» ЭМ намного корректнее связывать с демонстрацией в 1951 году самим автором аутентичного термина ЭМ (Elektronische Musik), немецким акустиком, преподавателем фонетики и коммуникативной техники Боннского университета Вернером Майер-Эпплером «образца монтажа электрозвуков» на Летних курсах (симпозиуме) современной музыки в Дармштадте. Именно эта демонстрация вызвала огромный интерес профессионалов, а сразу же после неё во всём мире стали создаваться Центры и Студии ЭМ, включая знаменитую Студию Карлхайнца Штокхаузена при Кёльнском радио, где в разное время работали такие знаковые для ЭМ фигуры, как Герберт Аймерт (первый директор студии), Пьер Булез, Оскар Зала, Анри Пуссёр, Годфрид Майкл Кёниг, Лучано Берлио, Маурицио Кагель, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Томас Кесслер и другие известные музыканты.

В Европе к ЭМ примкнули затем Ханс Вернер Хенце, Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Дитер Кауфман и другие композиторы, а в США эта «европейская премьера» ЭМ сразу же была поддержана появлением «магнитофонной музыки», создателями которой явились Джон Кейдж, Эрл Браун, Крисген Вулф, Мортон Фэлдмэн и др. В Японии ЭМ первым начал развивать композитор Тосиро Маюдзуми. С тех же 50-х годов XX века ЭМ стала активно утверждаться и в СССР, где научно-технический и творческий задел в данной области был весьма значительным.

Не секрет, что ЭАМ и КМ уже изначально возникли, а затем продолжали развиваться как два альтернативных и во многом антагонистических направления «технической» музыки. Хорошо известно об открытом столкновении между сторонниками КМ и ЭАМ, которое произошло уже на вышеупомянутом симпозиуме 1951 года в Дармштадте. Очевидец этого конфликта Питер Мэннинг описывает его следующим образом: «Французы и немцы яростно не соглашались друг с другом, а швейцарцы критиковали

и тех и других за то, что они называют свою работу «музыкой»...»⁴.

Хотя в студии Пьера Шеффера, наряду с уже именитыми композиторами АЭМ-направления (Дариусом Мийо, Оливье Мессианом, Пьером Анри), с 1951 по 1958 год постоянно работали тогда ещё молодые лидеры Авангарда П. П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис и другие приверженцы ЭАМ. Творческие разногласия между этими последними и приверженцами КМ во главе с самим Шеффером постоянно нарастали, доходя иногда до открытого противостояния. Причём антагонизм между ЭАМ и КМ был обусловлен не столько разницей используемого звукового материала (в ЭАМ – звуков электрогенераторов и других электронных устройств, в КМ – звуков и шумов естественного происхождения), сколько кардинальным отличием в методике работы с ним.

Во-первых, Шеффер выступал категорически против использования в музыке тех новых композиторских техник, на которых ЭАМ исторически и была «заквашена», а именно: он выступал против сериальности (включая додекафонию), сериализма (структурализма), алеаторики, стохастики, пуантилизма и т. д. Называя произведения, написанные в подобных техниках «алгебраическими уравнениями», Шеффер решительно отвергал в музыке любые сциентистские подходы, а в концептах каких бы то ни было музыкально-теоретических систем ратовал за приоритет слухового восприятия.

Мы должны быть солидарны с Шеффером, поскольку хорошо понимаем, что истинным материалом (субстратной основой) музыки является именно и только реальный звук, а не его условное графическое обозначение. Устоявшийся феномен первичности в традиционной академической музыке нотной записи (клавира, партитуры и т. д.) как раз и привёл композиторов к соблазну придумывать различные «композиторские техники», которые «обосновывались» графически (на нотном стане), но зачастую оказывались абсолютно несостоятельными в плане художественном, поскольку не выдерживали проверки на экзистенциальное звуковое восприятие. Необходимо особо указать на то, что критика Шеффером ЭАМ была связана вовсе не с её искусственностью и «мертвенностью» звучания, а именно с подменой в ней критериев слухового восприятия какими бы то ни было «научными» построениями. Шеффер считал неприемлемым тот факт, что для ЭАМ ведущими являлись некие абстрактные идеи искусственно придуманных систем, основанных на абсолютно рационалистическом контроле, и что, в сущности, ЭАМ представляла собой скрупулёзное воплощение додекафонных, алеаторических, пуантилистических и других принципов в новом, электронном звуковом материале, ставшем своего рода «идеальным сырьём» для реализации заранее рассчитанных много-

параметровых сериальных структур. И в этой связи Шеффер справедливо обвинял ЭАМ в полной потере коммуникации со слушателем, приходя к заключению о том, что традиционная система мышления музыкальными тонами оказалась в своего рода тупике абстракции и схематизма, ибо собственно звуковое воплощение музыкальной идеи было вторичным по отношению к создаваемой композитором схематической структуре.

В качестве доказательства правоты этих слов Шеффера можно, к примеру, констатировать отмечаемый уже многими музыковедами факт несоответствия внушительно и помпезно декларируемых грандиозных идеологических установок Штокхаузена-теоретика их достаточно убогому (банальному, эклектичному, фарсовому, абсурдному) воплощению в конкретно звучащей музыке Штокхаузена-композитора.

Во-вторых, Шеффер, в отличие от многих приверженцев ЭАМ, следовавших указанию Годфрида Майкла Кёнига «Сначала сотворите звук и лишь затем приступайте к созданию музыкального произведения», считал крайне нецелесообразным для композиторов профессиональное занятие работой по созданию новых звуков. В этой связи Шеффер писал: «...когда вы ставите поколения молодых музыкантов перед синтезаторами – я имею в виду не те, что предназначены для коммерческой музыки, а действительно точные, которыми вы можете управлять: одно для частот, другое для децибел, третье для гармонического спектра, – тогда вы действительно влипли...»⁵. Шеффер был убеждён, что заниматься на серьёзном уровне конструированием звуков композитору не следует, ибо эту очень специфичную, весьма сложную, трудоёмкую и кропотливую работу должны выполнять в соответствующих лабораторных условиях профильные специалисты-профессионалы: акустики, психоакустики, звукоинженеры и т. д. И здесь мы тоже склонны согласиться именно с Шеффером, а не со Штокхаузеном, который, как известно, постоянно «ломал себе голову, изобретая новые инструменты, новые тембры, новую технику для музыкантов».

Да, музыканты могут, конечно, вносить во внутреннюю структуру используемых ими звуков какое-то своё индивидуальное редактирование, и такой подход иногда приветствуется, но в качестве основных композиторам, работающим в области ЭМ, следует рассматривать звуки уже готовые, ибо для достижения высоких результатов именно в плане художественном, а не звукоинженерном, гораздо эффективнее заниматься поиском нужных тембров, текстур, «состояний» и т. д. в уже существующих базах данных, содержащих миллионы библиотечных образцов, на одно лишь только одноразовое прослушивание которых не хватило бы и всей жизни...

Далее, компетентно озвучивая свои прогнозы в плане общих перспектив развития музыкального искусства, Шеффер писал: «В музыке появились синтезаторы, магнитофоны и т. д., но прежними остались наши органы чувств, наши уши, старые гармонические структуры в наших головах, мы все по-прежнему рождаемся в до-ре-ми – и не нам решать... когда наши современные исследователи откажутся от своих смехотворных технологий, систем и “новых” музыкальных языков, они поймут, что нет никакого пути вне традиционной музыки, что мы только можем перейти к “барокко” XXI века»⁶.

Понятно, что употреблённая здесь Шеффером «барочная аналогия» связана с характерным синтезом давно устоявшихся методов и стилей с возможностями нового (в нашем случае – электронного) инструментария, а для более наглядного разъяснения этой аналогии, Шеффер говорит о том, что «прототипом здесь служит популярная музыка... смесь электроники и до-ре-ми...» И хотя Шеффер, явно недооценив значения в музыке композиционных возможностей динамико-тембральной sonorистики, при мастерском использовании которой музыкальная интонация (по Шефферу – «до-ре-ми...») может уходить на второй план, а возникающие кластерные супердиссонансы способны приобретать полноценную в художественном отношении семантическую значимость, выплёскивает вместе с водой и ребёнка. В аспекте понимания общих тенденций развития ЭМ мы по-прежнему солидаризуемся здесь именно с Шеффером, а не со Штокхаузеном, который, как известно, тщетно пытался придавать своим достаточно искусственным и художественно неубедительным «композиторским техникам» некую «научно-духовную обоснованность», представляя развитие ЭМ в заведомо извращённом виде и полностью исключая возможность её «натурального» (то есть, «стерильно-синтезаторного») бытования.

Несмотря ни на какие обвинения нас в любви к «библиотечным» звукам, мы должны признать сегодня тот неоспоримый факт, что популярная ЭМ, которая хотя и является по своему «генетическому статусу» всего лишь «вторичный продукт ЭАМ», в отличие от ЭАМ, свою полную творческую состоятельность и самостоятельность уже доказала: ведь в то время, как произведений, сопоставимых по своей художественной ценности с лучшими образцами мировой традиционной классики, в области АЭМ до последнего времени создано не было, популярные формы ЭМ давно уже достигли своей художественной зрелости (убедительной как по форме, так и по содержанию) и являются сейчас в сфере популярной музыки не просто конкурентоспособными, но и абсолютно лидирующими.

В этой связи, кстати, следует уже открытым текстом заявить о том, что основная масса ортодоксальных приверженцев ЭАМ, использующих электронику

как некое экзотично-вспомогательное средство и всячески демонстрирующих при этом своё пренебрежительное отношение к «стерильным синтезаторам» с их «идеально-мёртвыми библиотечными звуками», ставят себя в абсолютно тупиковое положение. Подобным ЭАМ-ортодоксам почему-то кажется, что «стерильные синтезаторы» предназначены лишь только для «попсы», а серьёзную электронную музыку с их помощью сочинять невозможно. Мотивируется же это весьма поверхностное мнение ссылкой на те (действительно низкопробные) псевдо-ЭМ-опусы, которые либо (в виде банальных жанровых стандартов) штампуются на самоиграйках и DJ-барабанках, либо же с помощью подручной звукородающей электроники профанируются незадачливыми дилетантами.

Но многолетняя практика создания серьёзных образцов СЭМ это ни на чём не основанное предубеждение напрочь опровергает. В статье «Век электронной музыки» уже говорилось о том, что наиболее ортодоксальным консерваторам от музыки необходимо просто раз и навсегда покончить со своим абсурдным, нелепым и бессмысленным «синтезатороборчеством», перестав, наконец, относиться к синтезатору как к «антигуманному инструменту тотальной роботизации музыки». В этом инструменте нашим скептически настроенным «синтезатороборцам» надо попытаться увидеть не врага, от которого следует защищать музыку, а друга и умелого помощника – творение человеческого гения, никак не менее выдающееся, нежели те деревянные, медные, пластиковые и прочие «идолы», которым многие музыканты «старой закваски» привыкли поклоняться с детства. Хороший синтезатор неизменно предоставляет музыкантам возможность получать уникальные тембральные краски, изысканно-тонкие исполнительские и композиционные нюансы, предельно точные интонации..., и поэтому он способен превращаться в руках мастера в умный, эмоциональный и по-настоящему живой инструмент, призванный вполне адекватно репрезентировать богатейший духовный мир человека-творца.

А между тем от многих ортодоксальных приверженцев ЭАМ можно услышать всевозможные «антисинтезаторные» сентенции приблизительно следующего «физиологического» толка: «любой акустический инструмент, в отличие от “идеально-стерильного” синтезатора, заполненного библиотечными звуками, обладает своим сложным характером и требует борьбы... а совершенный музыкальный звук может родиться только тогда, когда инструмент становится частью тела исполнителя, “сливается” с его морфологией...» Но дело в том, что дальнейшее развитие Искусства (а Музыки – в особенности) требует уже «борьбы» не за подчинение грубой материи, а за максимальное от неё освобождение. И как бы кощунственно это не звучало, но для самодостаточно композитора наилучшим рабочим инструментом

является сегодня именно «стерильный» синтезатор – высокотехнологично, «послушно» и «добросовестно» помогающий реализовывать далеко не стерильные творческие замыслы автора.

Создание для этой цели (очевидно, уже с применением биотехнологий) инструментов более совершенных, тонких и «живых» – дело будущего, а вот совершенствование различного рода грубо-материальных «протезов» – занятие в XXI веке достаточно бесполезное и даже абсурдное.

Актуальность идеи освобождения в музыке от всего заземлённо-материального отмечал и научно легитимировал в своих музыковедческих трудах также и Ю. Н. Холопов, который однозначно признавал в данном контексте тот факт, что музыкальное мышление XX века в перспективе эволюции представляется критическим, и что концепция традиционной европейской музыки испытывает всё более нарастающий кризис.

Конечно, ни к чему художественно ценному в плане реализации своей «*idée fixe*» – созданию целостного музыкального мышления, способного вывести европейскую музыку из кризиса и вернуть ей утраченную экспрессию за пределами традиционного нотно-параметрового мышления, не привели и эксперименты Пьера Шеффера с различными манипуляциями над звуковыми объектами (*objet sonore*) естественной природы. Но для нас сейчас важно как раз то, что изначальная художественная ущербность по сей день сохранилась именно у ЭАМ, которая в своей основной массе (хотя, конечно, есть и приятные исключения) направлена на решение задач вовсе не художественных, философских и мировоззренческих, а каких-то сугубо прикладных – математических, алгоритмических, кибернетических (программных), биофизических и других подобных, то есть к музыкальному искусству равным счётом никакого отношения не имеющих...

Таким образом, к концу жизни Шеффер был разочарован ходом развития не только ЭАМ, но и своего собственного детища – КМ, которая в качестве некой самостоятельной семиотической системы так и не смогла достичь степени знаковой абстракции, реально позволившей бы ей стать полноценным языком музыкально-коммуникативного выражения...

Если же обратиться сейчас всё-таки к состоянию дел именно в области ЭАМ, то, к сожалению, придётся констатировать тот безрадостный факт, что ЭАМ оказалась сегодня «законной наследницей» эпохи постмодернизма. И этим уже всё сказано, ибо перечень чрезвычайно серьёзных идейно-художественных изъянов, в которых можно вполне справедливо обвинить постмодернизм с его бескрайним плюрализмом эстетических и очень зыбким релятивизмом этических ценностей бесконечен: пародийно-фарсовое отношение к гуманистическим идеалам и ценностям, игра «мёртвыми формами», ироничное сме-

шение высокого и низкого (элитарного и массового); творческий экуменизм (стилистическая разношёрстность), прозрачный симулякрим, мистификация, пастиш, мимикрия, конформизм, иллюзорный псевдоисторизм, асоциальность, установка на амальгамность, компилятивность, гибридность, кичевость; эклектизм, абсурдизм, эпатажность, бравада; злоупотребление оксюмороном, парадоксом, эллипсом, фристайлом, коллажностью, цитатностью; «кулинаруное» обслуживание неразвитого эстетического вкуса, утрата идентичности и целостности, признаки роботизации, атрофия новаторского потенциала, дезиндивидуализация творчества, шизофренизация культуры...

Ну и как же, спрашивается, такое могло произойти? Что за скрытые причины обусловили столь вопиющий нонсенс, если у истоков ЭАМ стояли маститые корифеи: Ксенакис, Штокхаузен, Кейдж, Булез... Так неужели им выпала бесславная участь сыграть в музыке роль «голых королей»?

Но не будем торопиться с вынесением сурового приговора, ибо все вышеупомянутые и многие другие деятели, вполне справедливо причисленные сегодня к славной когорте пионеров-первопроходцев ЭМ, вклад в развитие мирового музыкального искусства внесли достаточно весомый.

Да, конечно, шедевров, сопоставимых по своей художественной ценности с лучшими образцами мировой академической классики, пионеры ЭМ так и не создали, да и сделать это по причинам вполне объективного характера в рамках культурной, научной и мировоззренческой парадигмы своего времени ещё просто не могли, но зато они разработали технологическую концепцию музыки XXI века... Другой вопрос: как данная концепция была реализована и к чему она, собственно говоря, привела?

Вспомним и о том, что в первой половине XX века, благодаря деятельности композиторов Новой венской школы, прежде всего Антона Веберна и Арнольда Шёнберга, академическая музыка, получив право распоряжаться всеми 12-ю автономными тонами, достигнув почти полной свободы диссонанса и взяв курс на дальнейшее развитие и углубление принципов свободной атональности, должна была прийти к легитимации теперь уже абсолютно деструктурированной (как в интонационном, так и во всех других отношениях) «супердиссонансной парадигмы»...

И вот, во второй половине XX века в музыке именитых пионеров ЭАМ такое вытеснение из структуры музыкальных произведений традиционной (изначально-песенной) формы с её звуковысотной, ритмической, ладовой и гармонической организацией произошло уже окончательно.

Таким образом, можно сказать, что результаты творческого поиска Антона Веберна (лидера Авангарда I) и Карлхайнца Штокхаузена (лидера Авангарда II) как бы озаменовали собой два этапа заверше-

ния развития в музыке великой западной духовной традиции. При этом Штокхаузен ещё и совершил резкий поворот в сторону принципиально иной концепции музыки, проявившейся, кроме всего прочего, и в том, что им не было написано ни одного произведения устоявшейся академической формы: ни одного квартета (разве только что «вертолётный» из оперной гептологии «Свет»), ни одного инструментального концерта, ни одной сонаты, ни одной симфонии – ни по названию, ни по содержанию, ни по внешней атрибуции...

Но означает ли фактическое отсутствие до недавнего времени в области АЭМ всех бывших академических жанров, включая флагманский (симфонию), непреодолимый кризис западной музыкальной традиции и полный крах её великой симфонической школы? Нет, к счастью для всей мировой музыкальной культуры, отнюдь не означает, ибо великая симфоническая школа европейской музыкальной традиции с новой силой и с новыми возможностями возродилась в российском СЭМ-концепте.

Фиксируемая в последние десятилетия многими музыковедами «камернизация» современной академической музыки, то есть смещение её содержания в сторону несимфонических принципов развития музыкального материала происходила именно потому, что симфонические принципы в области музыки традиционно-акустической себя уже почти полностью исчерпали, в то время как принципы симфо-электронные находились ещё в стадии своего становления и надлежащим образом развивались лишь только благодаря усилиям тех композиторов-новаторов, которые на должном уровне овладели всем богатейшим арсеналом выразительных средств ЭМ.

Если попытаться обозначить некоторые важные вехи самостоятельного развития АЭМ, безотносительно к изначальным установкам ЭАМ и КМ, то надо будет констатировать тот факт, что основной и решающий этап перехода от «эры акустической музыки» к «эре электронной музыки» пришёлся на 70–80-е годы XX века:

– В 1970 году было налажено фабричное производство первых доступных по цене одноголосных аналоговых синтезаторов «mini-moog»;

– Со второй половины 1970 годов начали серийно производиться первые полифонические синтезаторы (ARP Omni и др.) и семплеры (Fairlight и др.). Тогда же ведущие мировые производители музыкальных инструментов окончательно определились с архитектурой электронного синтеза звука, а также с его основными принципами и стандартами;

– В 1983 году был разработан эпохальный для дальнейшего развития всей электронной музыки протокол MIDI (Musical Instrument Digital Interface), и с этого же времени стали массово производиться первые «классические» цифровые синтезаторы (Yamaha DX-7, Korg M1, Roland D-50), а затем и музыкальные рабочие станции, совмещающие в себе функции усовершенствованных цифровых синтезаторов, семплеров, многодорожечных секвенсоров, встроенных edit-компьютеров, ритм-машин и т. д.

Таким образом, в конце 80-х годов XX века АЭМ своё становление уже окончательно завершила, актуализированно заявив о себе как о весьма значимом феномене современной музыкальной культуры, а статус флагманского жанра в области АЭМ закрепился именно за обладающей несомненным российским приоритетом Симфо-электронной музыкой⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Энфи А. Так что же это такое – «симфо-электронная музыка»? // Музыка и время. – 2011. – № 4. – С. 70.

² Энфи А. Симфо-Электронная Музыка: принципы // Музыка и электроника. – 2012. – № 1. – С. 5; Энфи А. Симфо-электронная музыка: социальные аспекты // Социосфера. – 2011. – № 2. – С. 19; Энфи А. Симфо-электронная музыка: психологические аспекты // Психологическая газета. – 2011. – 20.05; Энфи А., Симфо-Электронная музыка как новая педагогическая дисциплина // Современное музыкальное образование – 2011: сб. матер. междунар. науч.-практ. конф. / РГПУ им. А. И. Герцена, СПб гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова). – СПб., 2011. – С. 147.

³ Энфи А. Век электронной музыки // Звукорежиссёр. – 2003. – № 6. – С. 55.

⁴ Manning Peter. Electronic and Computer Music. Revised and expanded edition. – Oxford and New York: Oxford University Press, 2004. – P. 98.

⁵ Schaeffer P. Traite des objets musicaux. – Le Seuil: Paris, 1966. – S. 294.

⁶ Ibid. S. 314.

⁷ Энфи А. Симфо-электронная музыка – приоритет России // Педагогика искусства: электронный журнал. – 2012. – № 3.

Энфиаджян Арам Суменович (Арам Энфи)
руководитель Арт-Гуманитарного Центра

