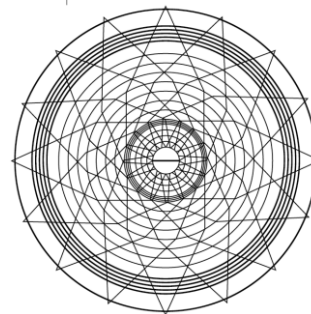


[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



ФОРМЫ АКУСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ЭПОХУ ЗАПИСЫВАЕМОСТИ¹

Фибиг Дж.

композитор, член Немецкого общества
электроакустической музыки (DEGEM)
(Аугсбург, Германия)
fiebiggerald@gmail.com

Перевод с английского:

Липов А. Н.

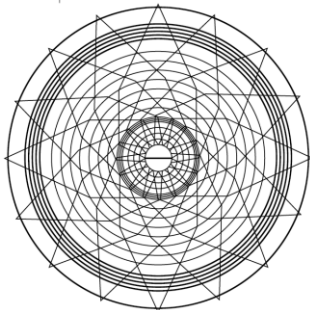
кандидат философских наук,
научный сотрудник сектора эстетики
Института философии РАН
(Москва, Россия)
antolip@yandex.ru

Аннотация:

Во многих теоретических исследованиях саунд-арта принято рассматривать его как подкатегорию либо музыки, либо визуального искусства. Автор статьи утверждает, что подобный дуализм не позволяет в полной мере оценить многие произведения саунд-арта, пытаясь найти основу для более всеобъемлющей эстетики акустических форм искусства на основе концепции «звукового искусства» английского композитора, работающего в области электроакустической музыки, с манипулированной записью и компьютерными обработками звука Тревора Уишарта. Следуя идее Уишарта о том, что статус музыки был изменен изобретением звукозаписи, автор утверждает, что еще более важным онтологическим следствием записи стала новая возможность хранения и манипулирования любым акустическим событием. Это медиа-историческое условие, именуемое «записываемостью», породило три различные формы искусства с разной степенью абстракции – электроакустическую музыку в традиции Пьера Шеффера, саунд-арт, ориентированный на галереи и радиогенную «Ars Acustica», или радиоискусства. По убеждению автора, введение «Ars Acustica», в качестве третьего термина позволяет взглянуть на бинаризм музыка/звуковое искусство с определенной точки зрения. Краткий взгляд на историю радиоарта в статье призван обосновать утверждение, что все формы искусства, основанные на записываемых звуках, можно плодотворно обсуждать, оценивая их совместное материальное происхождение и множественность систем отсчета, не подгоняя одну форму под другую.

Ключевые слова: акустика, электроакустическая музыка, звукозапись, аудио-радиоискусство, звуковое искусство, радиоискусство, конкретная музыка.

¹ Перевод выполнен по изданию: Fiebig, G. (2015). Acoustic Art Forms in the Age of Recordability. Organised Sound, 20(2), 200-206. <https://doi.org/10.1017/S1355771815000084>



[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

1. Музыка против саунд-арта: вынужденный выбор

В последние годы ведутся противоречивые, даже полемические дебаты о том, какое отношение саунд-арт имеет, а также должен или не должен иметь к музыке. Книга Сета Ким-Коэна «В мгновение ока» (Kim-Cohen 2009: xxiii) представляет собой образцовую попытку создания «языка звуковой практики, отличной от музыки» (Kim-Cohen 2009: xxiii), связав его с развитием практики и теории изобразительного искусства от «концептуального поворота после Марселя Дюшана» (Kim-Cohen 2009: xvii) до Розалинд Краусс. Теория Ким-Коэна о «расширенной звуковой практике» переносит аргументы Краусс из ее знаменитого эссе «Скульптура в расширенном поле» в регистр звукового искусства» (Kane, 2013).

Но пытаясь эмансипировать саунд-арт как самостоятельный жанр от того, что он воспринимает как доминирующий дискурс западной художественной музыки и музыковедения, Ким-Коэн практически переосмысливает саунд-арт как форму концептуального искусства, тем самым почти полностью переводя его под юрисдикцию истории и теории изящных искусств, или, как их называет Ким-Коэн, галерейных искусств. Но, как справедливо замечает Брайан Кейн, Ким-Коэн ставит своих читателей перед «вынужденным выбором: звуковое искусство может пойти по плохому пути музыки или по хорошему пути галерейных искусств» (Kane, 2013).

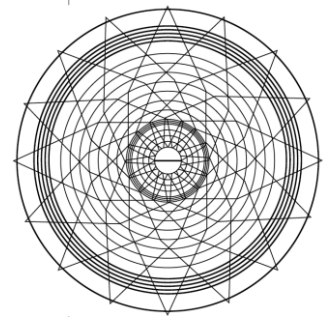
Некоторые аспекты этих дебатов удивительным образом перекликаются с более ранними дискуссиями «в Германии, где саунд-арт является устоявшейся практикой» (Kim-Cohen 2009, p. 116), в основном благодаря тому, что некоторые художники (такие как Кристина Кубиш и Рольф Юлиус), которые впоследствии сформировали саунд-арт на международном уровне, начали свою карьеру в Западной Германии в 1970-х годах. Каталог первого берлинского фестиваля саунд-арта «Сонамбьенте», («Sonambiente»), проведенного уже в 1995 году и представившего к тому времени широкий круг международных саунд-художников, служит хорошим примером двойственной природы многих критических статей о звуке на немецком языке.

Авторы по-разному называют саунд-арт «новым музыкальным жанром» (Sanio, 1996, p. 230) или «звуковой скульптурой» (de la Motte-Haber, 1996, p. 16.), и это только два примера. Тем не менее, спустя пятнадцать лет, прыжок Ким-Коэна от музыки к галерейному искусству все еще, кажется, застрявшим в ловушке того же дуализма, неспособного представить себе саунд-арт как самостоятельную дисциплину.

[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



Если сформулировать проблему в терминах самого Ким-Козна, саунд-арт теперь можно рассматривать как «что-то отличное от музыки» (Kim-Cohen, 2009), но с риском быть сведенным к простому жанру галерейного искусства, либо как концептуальное искусство, в котором случайно используется звук, либо как простая «техника», когда художники используют звук наряду с более традиционными художественными средствами, такими как акварель, акриловые краски, мрамор или дерево.

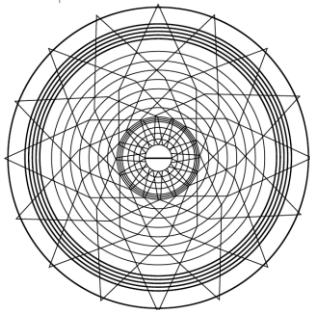
Эта постоянная озабоченность вопросом о том, являются ли рамки понятия «музыка» правильной системой координат для обсуждаемых акустических произведений искусства, отвлекает внимание от фактической акустической материальности отдельных произведений саунд-арта, которые далеко не всегда имеют музыкальную природу, а могут состоять из речи или шумов. Однако предположение о том, что саунд-арт относится к «галерейному искусству», а не к музыке, ограничивает дискурс о саунд-арте теми акустическими произведениями, которые имеют визуальный компонент или, по крайней мере, задуманы для презентации в галерейном контексте.

На мой взгляд, это игнорирует тот факт, что всеобъемлющая эстетика акустических форм искусства должна учитывать не только музыку и (связанный с галереями) саунд-арт, но и художественные формы, использующие немusикальный звук в виде записанных медиа или трансляций, которые обычно не подходят для демонстрации в галереях. Подобная всеобъемлющая эстетика, вероятно, позволит нам посмотреть как на музыку, так и на саунд-арт под новым углом, и поможет выйти за пределы дуалистических дискурсов, описанных выше.

Расширение спектра художественных произведений доступных для сравнительного анализа способствует более тонкой оценке фактической акустической формы отдельных произведений. Таким образом, я попытаюсь набросать некоторые предварительные идеи о возможной общности этих видов искусства, на которой может быть основана подобная эстетика акустического искусства.

2. Музыка в расширенном поле

Многие теоретические труды о саунд-арте, включая процитированные выше примеры, похоже, подразумевают, что саунд-арт, как относительно новое явление, должен быть включен либо в изобразительное искусство, либо в музыку как очередной новый жанр. Те, кто утверждает, что саунд-арт – это музыка, подразумевают, что ни одно из произведений, созданных под маркой саунд-арта за последние десятилетия, не смогло создать звук, который бы отличался от



[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

музыки, а визуальные элементы сводятся к исключительно второстепенным декоративным элементам, украшающим звук.

Понятие музыки считается достаточно всеобъемлющим, чтобы вместить любой звук, когда-либо созданный саунд-артистами, и это отношение отражено в провокационном вопросе Кейна: «Разве у нас не было искусства звуков в течение очень долгого времени, и разве оно не называлось музыкой?» (Кейн, 2013). Это было бы прекрасно, если бы все согласилось с тем, что «немзыкальных звуков-объектов не существует» (Wishart, 1996, p. 8).

Но, по крайней мере, в традиционном музыкознании это далеко не бесспорная истина, тем более в 1985 году, когда Тревор Уишарт ввел термин «звуковое искусство» для обозначения эстетического использования звуков, которые не могут быть концептуализированы в рамках того, что он называет «решетчатой соникой»: «все, начиная с изоритма, теории тональности Рамо и заканчивая сериализмом, попадает под общую рубрику «решетчатой соники» и адекватно рассматривается в существующих учебниках по музыке» (Wishart, 1996, p. 8).

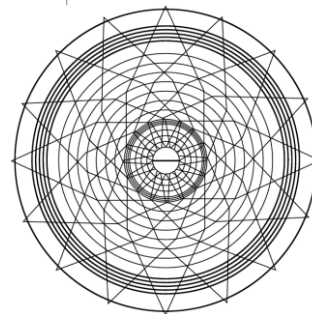
Это создало проблему для Уишарта как композитора электроакустической музыки, потому что многое из того, что интересовало его как художника – способы, с помощью которых «материалы без высоты тона могут быть структурно организованы» (Wishart 1996, p. 7), «анекдотические аспекты звука-материала» (Wishart, 1996, p. 7), и, в целом, временная организация «континуума» звука в противоположность «свойствам звуков на решетке» (Wishart 1996, p. 17), фактически считалось немзыкальным в некоторых кругах даже к середине 1980-х годов. Именно поэтому я выбрал название «О звуковом искусстве», чтобы охватить искусство организации звуковых событий во времени. Однако это всего лишь удобная фикция для тех, кто не может смириться с расширением использования слова «музыка».

Для меня все эти области подпадают под категорию, которую я называю «музыка». (Wishart 1996, p. 4) И все же, несмотря на это, ему казалось, что проще дать определение совершенно новой форме искусства, чем заставить музыкальных традиционалистов изменить свое мнение. Таким образом, пересмотр фундаментальной работы Уишарта «О звуковом искусстве» в нашем сегодняшнем контексте поучителен по двум связанным причинам. Во-первых, он объясняет, почему понятие музыки в том виде, в котором мы знаем его «уже очень давно» (Кейн, 2013), ограничено; но во-вторых, что более важно, он показывает путь к общему основанию, на котором могут быть основаны как

[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



музыка, так и другие акустические формы искусства без необходимости подведения одной под другую.

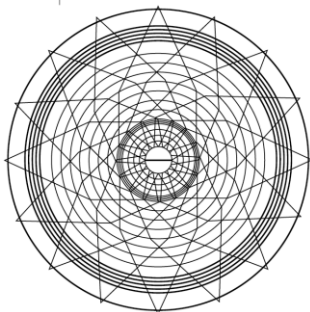
Акцент западной музыки на «парадигме высоты/длительности» по словам Уишарта (Wishart 1996, р. 11) был навязан ее системой нотации. В письменной музыке прослеживается тенденция уделять больше внимания этим аспектам музыки просто потому, что их легче обозначить письменными символами, чем, например, тембр. Развитие музыкальной нотации в Европе, по мнению Уишарта, происходило по образцу алфавитного письма.

От алфавита, который позволяет записать разговорный язык с помощью всего двух десятков букв, музыкальная нотация переняла идею разбиения потока звуков на набор допустимых графических элементов: музыка сводится к небольшому, конечному числу элементарных составляющих с конечным числом «параметров», из которых все звуки, которые могут потребоваться в музыкальной практике, могут быть нотированы путем комбинации.

«Чтобы процедура нотации была полезной, она должна использовать только управляемое (небольшое) количество составляющих, которые затем переставляются; нотация континуума обязательно приближительна» (Wishart 1996, р. 22). В ходе музыкальной истории «дискретная логика питчевой решетки» (Wishart 1996, р. 23) в нотации и конструкция «клавишных, дырчатых или ладовых инструментов» (Wishart, 1996, р. 23) для воспроизведения тонов определенной высоты образовали петлю обратной связи, в которой одна практика постоянно усиливала другую.

«С точки зрения данной концепции, по крайней мере, инструмент является источником стабильного тембра, но переменной высоты тона» (Wishart, 1996, р. 23). Для тех, кто хотел зафиксировать преходящий опыт музыки, когда ее играют и слушают, на более долговечном носителе, казалось удобным оформить свою музыку удобным для нотации способом. В конце концов, написание нот было единственным способом хранения музыкальной информации вне человеческого разума, а средство нотации определяло границы, в которых могло быть сформулировано музыкальное сообщение (хотя Уишарт не ссылается на них, Людвиг Витгенштейн и Жак Деррида, вероятно, согласились бы с этим).

В соответствии со своим историческим анализом, Уишарт прекрасно осознает тот факт, что его собственное расширенное представление о «музыке» стало возможным только благодаря изобретению нового средства хранения музыки: «начиная с последней четверти XX века, теперь кажется очевидным, что центральный водораздел в изменении нашего представления о том, что такое музыка, в большей степени связан с изобретением звукозаписи, а затем



[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

обработки и синтеза звука, чем с каким-либо конкретным развитием самого языка музыки» (Wishart, 1996, p. 5)

Изобретение звукозаписи нарушило монополию письменной нотации на «представление» музыкального звука. Можно утверждать, что многие события в западной художественной музыке с того времени, от усиленной «эстетики с преобладанием решетки» (Wishart, 1996, p. 32) додекафонии и сериализма до графических партитур и неопределенности, были попытками оправдать необходимость партитуры и композитора как автора партитур, несмотря на тот факт, что с технологической точки зрения эти посредники больше не нужны слушателям для доступа к музыке.

Однако за пределами этого довольно специализированного контекста звукозапись оказала двойной эффект на музыкальное восприятие «фонографограммных». Впервые появился доступ к музыкальному «тексту», который был более полным в разных культурах, классах и истории, чем когда-либо прежде» (Conrad, 1997, p. 40). Но запись не только открыла доступ к музыке устных, а не письменных традиций, тем самым поставив под сомнение канон западной художественной музыки.

Аудиозапись и возможность сравнить несколько исполнений одного и того же произведения также изменили отношение слушателей к этому самому канону письменной музыки – эффект, описанный в классическом эссе Глена Гульда 1966 года «Перспективы звукозаписи»: если бы мы провели инвентаризацию музыкальных пристрастий, наиболее характерных для нашего поколения, то обнаружили бы, что почти каждый пункт такого списка можно напрямую отнести к влиянию звукозаписи.

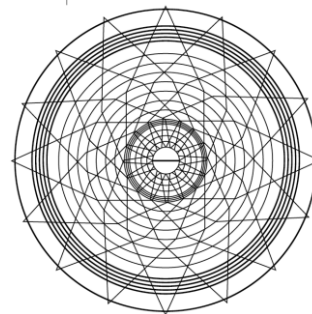
Прежде всего, сегодняшние слушатели стали ассоциировать музыкальное исполнение со звуками, обладающими характеристиками, которые два поколения назад были недоступны ни профессионалам, ни публике, такими характеристиками, как аналитическая ясность, непосредственность и почти тактильная близость (Gould, 1966, p. 115-116). Дело в том, что слушатели ожидают этих качеств не только от музыкальных записей, но все чаще и от живых выступлений, потому что прослушивание записей научило их тому, что эти качества достижимы. Таким образом, онтологический статус всей музыки после изобретения аудиозаписи был изменен тем фактом, что вся музыка может быть записана – то, что я буду называть существенной записываемостью музыки, а не эмпирическими записями отдельных произведений.

Но эта точка зрения «недооценивает то, что сделала технология звукозаписи, и упускает фундаментальное техно-историческое событие» (López, 2014, p. 96),

[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



поскольку рассматривает последствия звукозаписи только для музыки, – вида искусства, уже определенного как таковой. Гораздо важнее тот факт, что, хотя запись музыки быстро стала одним из важнейших применений нового носителя, «в звукозапись прокрался еще один слой музыкальной «реальности»: звуковой, феноменологический, шефферовский конкрет. Именно это, а не «музыка», стало тем, что впервые в истории материализовалось» (López, 2014, p. 96).

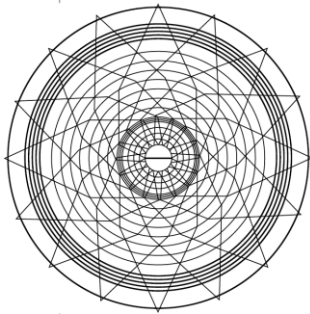
Другими словами: благодаря технологии звукозаписи все акустические явления стали записываемыми. До этого момента язык и музыка, записанные или нотированные на решетке, основанной на высоте тона, соответственно, были единственными акустическими явлениями, имевшими такой онтологический статус. Внезапно музыка как форма искусства стала не более чем одним из записываемых явлений среди множества других. Или же, заимствуя термин Краусса через Ким-Коэна, можно заключить, что с изобретением звукозаписи музыка получила новый виток развития. Как следствие, как музыкальные, так и немusикальные звуковые объекты стали потенциальным материалом для художественной деятельности.

3. Искусство звукозаписи

Начиная с «Ящика со звуком собственного изготовления» Роберта Морриса 1961 года, в котором магнитофон воспроизводит звуки, упомянутые в названии, через громкоговоритель, установленный в ящике, и заканчивая работами современных саунд-художников, таких как Сьюзан Филипс, большая часть звукового искусства, предназначенного для выставок, а не для перформанса, будь то в галереях или общественных местах, полагается на доступность для художников средств записи.

Ким-Коэн убедительно доказывает, что «Шкатулка Морриса» – «это очень ранний, если не самый ранний пример произведения, существующего одновременно, в равной степени, как скульптура и как звуковое произведение» (Kim-Cohen, 2009, p. 47) и, таким образом, знаменует начало саунд-арта в галерейном контексте. Однако его больше интересует связь с «концептуальным поворотом» в искусстве того времени, и поэтому он упускает из виду тот факт, что существование средства записи является необходимым условием для создания этого произведения.

Технология электрозаписи позволила не только сохранять звуки, отличные от музыки, как отмечает Франсиско Лопес, но и «физически и интуитивно вылеплять звуки» (Minard, 2002, p. 47). Это также позволило художникам, получившим



[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

образование в других дисциплинах, кроме музыки, художественно работать со звуками, причем делать это так, как раньше было невозможно.

Робин Минард отметил, что первоначальная привлекательность магнитной ленты для визуальных художников, которая если не усилилась, то, по крайней мере, сохранилась благодаря современной технологии цифровой записи, заключается в том, что в студии композитор реагирует на звуки точно так же, как художники или скульпторы обычно реагируют на свое физическое взаимодействие с материалами [...]; результаты могут быть переработаны снова и снова в интуитивной манере до получения желаемого результата. [...] Больше не было музыкальной интерпретации произведения (ни реальной, ни виртуальной), а скорее произведение, где все фазы завершались только художником. Аналогия с мастерской художника наиболее уместна». (Minard, 2002, p. 47).

Такое повторение и обработка звуков после их первоначального возникновения стали возможны благодаря онтологическим изменениям, которые технология звукозаписи внесла в отношения между звуками, временем и пространством. Теперь можно было не только хранить немusикальские звуки, но и «впервые акустические события стали изолироваться от присущих им пространства и времени. Внезапно звуки стали «звуковыми объектами», которые можно было переносить из одного пространства в другое. Они могли быть вызваны в любое время и в любом месте» (Minard, 2002, p. 44).

Лопес и Минард оба подчеркивают важность контемпорари Пьера Шеффера, практического бриколажа с записанными звуками, а не решетчато-нотного производства звуков. Они оба рассматривают работу Шеффера как важный шаг к реализации потенциала звукозаписи для искусства, не обязательно для музыки. В конце концов, Шеффер ввел термин «современный музыкальный» только после того, как попытался систематизировать свои выводы.

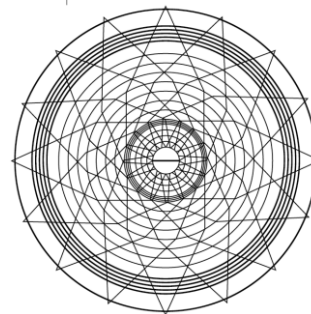
Начиная свое исследование, он ставил перед собой цель создать «серию исследований, без заранее продуманной темы, без литературного интереса, с единственной целью дать мне [...] возможность продемонстрировать радиофонические механизмы» (Schaeffer, 1970, p. 93, cit. in. Dack, 1994, p. 4). Другими словами, его целью было экспериментировать с технологическим оборудованием радио, чтобы найти эстетические возможности, характерные для этого средства, в отличие от использования радио в качестве простого канала передачи музыки или речи.

Развитие ранних работ самого Шеффера наглядно иллюстрирует, как технологические инновации влияют на художественную практику и в определенной степени ее определяют. Его первые эксперименты в «Студии

[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



эссеистики Национальной радиодиффузии» примерно с 1943 года до основополагающей работы «Пять исследований шума» («Cinq études de bruits») 1948 года проводились с использованием звуков, (механически) записанных на дисках.

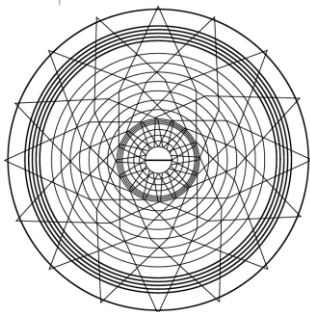
«Непредвиденным событием стало то, что «sillon fermé», или дословно – закрытая канавка на диске, которую Шеффер должен был использовать для записи звуков. Закрытая канавка функционировала так же, как магнитофонная петля, и записанный звук можно было постоянно повторять» (Dack, 1994, p. 4), но его нельзя было разрезать и склеивать. Таким образом, повторение звуков имело решающее значение для открытия Шеффером их эстетических качеств, помимо их прежнего использования в качестве просто звуковых эффектов для иллюстрации радиодрамы (Minard, 2002, p. 46).

Но расширение и совершенствование техники обработки звука, достигнутое Шеффером и его сотрудниками в 1950-х и 1960-х годах, было бы невозможно в той же степени при использовании оригинального дискового оборудования. Для этого требовались ленточные аппараты, доступ к которым у Шеффера, как и у всего гражданского мира, появился только после окончания Второй мировой войны.

Магнитные ленты достаточного качества были разработаны немецкими инженерами в 1930-х и 1940-х годах, но из-за фашизма и войны они стали доступны для гражданского использования, как в Германии, так и за ее пределами, только после 1944-45 годов (Kittler 1986, p. 161-2). Другими словами, первоначальные открытия Шеффера в области «закрытых пазов» произошли как раз в то время, когда ему стал доступен новый инструмент для их дальнейшего развития. Без появления этих новых возможностей редактирования его исследования могли бы быстро зайти в тупик.

Лопес отмечает, что с момента изобретения первой звукозаписывающей машины прошло «не менее семидесяти лет» (López, 2014, p. 97), прежде чем Шеффер открыл искусство записи звуков. Это подчеркивает важность медиатехнологий для развития такой формы искусства. Электрическая звукозапись изменила статус музыки, превратив ее в один из видов акустического искусства среди (теоретически возможных) других, но только с появлением магнитной ленты эти другие виды акустического искусства стали практически осуществимыми.

Судьба «искусства шумов» Луиджи Русоло, кажется, подтверждает это. Хотя его шумовые инструменты, очевидно, были впечатляющим явлением в свое время, они оказались слишком громоздкими, чтобы оправдать длительную



[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

практику, в то время как его теоретические идеи были полностью оценены только после того, как стало возможным редактировать записанные звуки).

Использование «звука, превращенного в скульптурный материал» (Minard, 2002, p. 46) в саунд-арте, ориентированном на галереи, является лишь одним из примеров новых форм акустического искусства, пионером которых стал Шеффер. Хотя сам он предпочел вписать свои работы после 1948 года в контекст музыки, Шеффер также проложил путь к той форме подлинно радиофонического искусства, которую он изначально искал.

4. Запись и радио

В ретроспективе тот факт, что работа Шеффера коренится в радиофонической среде, имеет тенденцию быть отодвинутым на второй план его более поздними усилиями по систематизации звуков в комплексной музыкальной теории или наборе сольфеджий, дополняющих традиционную, основанную на решетках музыку, и включением электроакустических музыкальных студий в учреждения музыкального образования.

Но «в середине девятнадцати сороковых годов одной из забот Шеффера было радиофоническое искусство, которое включало все виды звуков: слова, музыку, а также шумы. Из-за преобладания драмы и устного слова в радиопроизводстве литературные соображения были решающим фактором» (Dack, 1994, p. 1), и именно на этом фоне Шеффер начал развивать свою идею радиофонического произведения «без литературных соображений» (Schaeffer, 1970, p. 93, cit. in. Dack, 1994, p. 4).

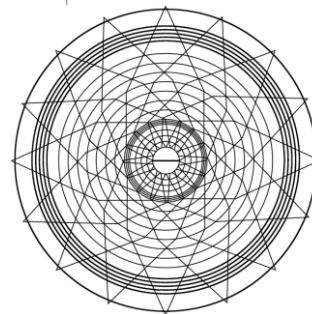
В недавнем историческом обзоре радиофонических экспериментов Колин Блэк (Black, 2014) показал, что попытки создания радиофонических произведений, не основанных на произносимых (литературных) текстах, а использующих всевозможные звуки, начались уже в первые годы радиовещания в 1920-х годах. Поскольку магнитная лента еще не была доступна, многие звуки приходилось воспроизводить вживую, и сохранилось очень мало записей настоящих произведений. Одним из редких исключений является произведение Вальтера Рутманна «Weekend» 1930 года, представляющее собой коллаж из повседневных звуков «на звуковой дорожке оптического звукового фильма с использованием так называемой техники «tri ergon» (система воспроизведения звука на пленке. Прим. пер.), (Anonymus, 2000).

Эта технология, изначально разработанная для звукового кино и использовавшаяся в нем, предоставляла возможности редактирования и наложения, схожие с теми, что появились позднее на магнитных лентах, но в то

[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



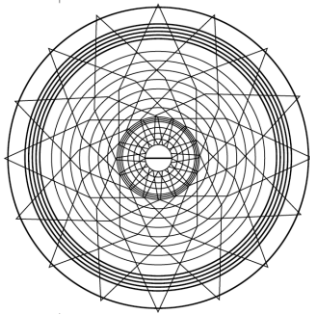
время оставалась исключением в радиофоническом контексте. Хотя неизвестно, был ли Шеффер под влиянием предыдущих радиоэкспериментов или знал о них, он развил эту практику, используя более сложные методы редактирования и звукового манипулирования, первоначально достигнутые с помощью фонографических записей, а позже, с помощью магнитофонов» (Black, 2014, p. 185).

Для немецких теоретиков и практиков радио, в частности, творческое использование Шеффером записанных звуков послужило важным стимулом для «расширения понятия игры в «Hörspiel» 1960-х и 70-х годов» (Hagelüken, 2006, p. 16). Немецкое название «Hörspiel» означает «радиоспектакль» или, более буквально, «игра для того, чтобы быть услышанным» (Landy, 2007, p. 11). На послевоенном немецком радио это в основном означало радиодраму, направленную либо на популярное развлечение, либо на более художественные литературные амбиции.

Однако все эти произведения были драматическими постановками, прочно укоренившимися в письменном языке, пока в 1960-х годах концепция радио как образовательного и развлекательного института не претерпела глубокую трансформацию, вызванную, среди прочих факторов, появлением телевидения. [...] Переориентация со стороны радио была необходима хотя бы для того, чтобы сохранить долю рынка. [...] Подталкиваемое внешним импульсом, радио было вынуждено внедрять инновации, и «Radiokunst» (радиоискусство, GF) и «Ars Acustica» стали формами искусства, которые играли как раз со «специфическими качествами» (радио в отличие от других медиа, GF) (Hagelüken, 2006, p. 13).

Эти специфические качества радио уже интересовали Шеффера и довоенных радиоэкспериментаторов, но, возможно, были проигнорированы текстоцентричными, повествовательными радиопьесами 1950-х и начала 1960-х годов. «Территория радиофонического искусства должна была быть определена заново» (Hagelüken, 2006, p. 13), но попытки новаторов немецкого радио освободить радиофоническое искусство от ограничений, налагаемых устными рукописями и их простой звуковой иллюстрацией, отличались от эстетики Шеффера. Шеффер в конечном итоге решил, что звуковые объекты, вообще говоря, не должны быть слишком анекдотичными» (Dack, 1994, p. 5), а «стимуляции реалистичных образов категорически избегали» (Hagelüken, 2006, p. 16) в его акустическом подходе путем электронной обработки естественных звуков.

В каком-то смысле Шеффер решил встать на сторону музыки, а не литературы. Это решение стало необходимым условием для развития электроакустической музыки во всех ее различных формах и форматах –



[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

концерты, записи, радиопередачи, вплоть до сегодняшнего дня. Но если целью является создание специфически радиофонического искусства, шаг Шеффера можно рассматривать как сужение возможностей, подобное тактическому решению Сета Ким-Козна отнести саунд-арт к области изобразительного искусства, а не музыки.

Однако радиоработы, которые в дальнейшем сформировали «независимую форму *Ars Acustica*» (Hagelüken, 2006, p. 14), характеризовались подходом к материалу и форме, который не был ни преимущественно литературным, ни преимущественно музыкальным. Термин «*Ars Acustica*», обозначающий специфическое обращение со звуковым материалом в радиоэфире, возник в «WDR» (Западногерманское радио, базирующееся в Кельне, ГФ), «Studio für Akustische Kunst» (Студия акустического искусства) и был придуман бывшим продюсером Клаусом Шёнингом в 1970-х годах. (Hagelüken, 2006, p. 1)

То, что Андреас Хагелюкен подразумевает под «специфической обработкой», прямо противоположно эстетической догме о том, как что-то должно звучать, подобно тому, как Шеффер настаивал на том, что происхождение звуков должно быть неопознаваемым. Вместо этого, концепция «*Ars Acustica*» была направлена на достижение специфической для радио формы искусства, которая звучала бы иначе, чем на концертах (традиционных или электроакустических), театральных представлениях или поэтических чтениях.

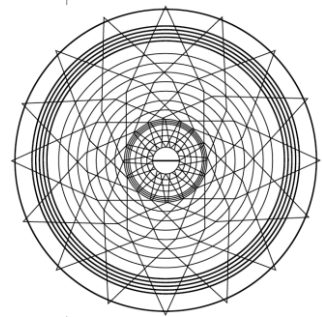
Чтобы добиться этого специфического отличия, Шенинг и его единомышленники, практикующие радио во все большем числе стран, сознательно избегали вставать на сторону литературы или музыки и в равной степени поручали работать на радио поэтам, композиторам, исполнителям, саунд-артистам и концептуальным художникам с визуальным образованием. Они придерживались открытого подхода, способного охватить как языковые, так и чисто звуковые, анекдотические и абстрактные произведения: «для акустического искусства все слышимые события являются компонентами равной ценности. Акустическое искусство – это плавильный котел из разнородных акустических элементов» (Schöning, 1999, p. 26).

Избегая любых попыток предписывающей эстетики, это прагматическое, материалистическое описание, направленное на принятие технологической структуры среды записи, для которой «все слышимые события» являются синонимом «всех записываемых событий». Но хотя «*Ars Acustica*», или «Акустическое искусство» (два термина, которые Шёнинг использует как синонимы) началось как радиофоническая практика, то, что в конечном итоге определяет его, это тот факт, что «Акустическое искусство, медиа-арт,

[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



нотировано, "записано" на пленку, и оно быстро стало цифровым» (Schöning, 1999, p. 31).

Я думаю, что есть очень интересные произведения звукового искусства (Фукс использует английский термин, в определении Уишарта, в оригинальном немецком тексте, GF), которые временно представляют немзыкальные элементы, в то время как в другое время в тех же композициях можно встретить абстрактный материал «без определяемой ссылки» (Fuchs, 2010, p. 248–249). Другими словами, перспектива, представленная «Ars Acustica» в отношении как «музыки», так и «звукового искусства», ясно показывает, что нам не нужно выбирать между двумя (или более) рамками отсчета.

Напротив, большая часть эстетической ценности любого акустического произведения искусства в эпоху записываемости создается там, где эти рамки пересекаются. Таким образом, критический анализ акустических произведений искусства должен одобрять «трансверсальность систем отсчета» (Fuchs, 2010, p. 255), а не пытаться, например, разделить якобы более музыкальные аспекты от не очень музыкальных.

Таким образом, можно более полно оценить звуковые качества отдельных произведений, а также их связь с эстетическими, теоретическими, социальными и политическими контекстами. Это, в свою очередь, поможет сформулировать всеобъемлющую эстетику акустических произведений искусства – эстетику, которая, как я надеюсь показать в этом эссе, должна учитывать тот факт, что прослушивание акустических произведений искусства в наш век всегда происходит в горизонте записываемости.

БИБЛИОГРАФИЯ

Anonymus 2000 (2000). Walter Ruttmann Weekend Remix [liner notes]. In Ruttmann W. et.al. 2000. Walter Ruttmann Weekend Remix. Intermedium Records.

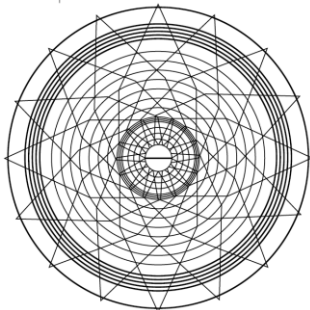
Black, C. (2014). International Perspectives on the Historic Intersections of Electroacoustic Music and the Radio Medium. *Organised Sound* 19(2), 182–191.

Conrad, T. (1997). MINor premise. In *Early Minimalism. Volume One. Table of the Elements*, 33 As-Arsenic.

Dack, J. (1994). Pierre Schaeffer and the Significance of Radiophonic Art. <http://www.zainea.com/PierreSchaeffer1994.pdf>, accessed on 2014-08-30.

de la Motte-Haber, H. (1996). Klangkunst – eine neue Gattung [Звуковое искусство - новый жанр]? *Akademie der Künste* (ed.) Klangkunst.

Fuchs, M. (2010). *Sinn und Sound* [Смысл и звук]. Wissenschaftlicher Verlag Berlin.



[Научные статьи]

Фиби́г Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

Gilfillan, D. (2008). Networked Radio Space and Broadcast Simultaneity. An interview with Robert Adrian. In H. Grundmann, E. Zimmermann, R. Braun, D. Daniels, A. Hirsch, and A. Thurmann-Jajes (ed.s) *Re-Inventing Radio. Aspects of Radio as Art*. Revolver.

Gould, G. (1966). The Prospects of Recording. In C. Cox and D. Warner (ed.s) *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum.

Hagelüken, A. (2006). Acoustic (Media) Art: *Ars Acustica* and the idea of a unique art form for radio—an examination of the historical conditions in Germany.

http://www.randfunk.de/texte/Ars_Acustica_englishedit.pdf, accessed on 2014-08-30.

Kane, B. (2013). Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory. <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory>, accessed on 2014-08-30.

Kim-Cohen, S. (2009). In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art. Continuum.

Kittler, F. (1986). *Grammophon Film Typewriter*. Brinkmann & Bose.

Landy, L. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. MIT Press.

López, F. (2014). Music Dematerialized? In M. Carvalhais and P. Tudela (ed.s) *Cochlear Poetics. Writings on Music and Sound Arts*. University of Porto.

Minard, R. (2002). *Musique concrète* and its importance to the visual arts. In B. Schulz (ed.) *Resonanzen. Aspekte der Klangkunst/Resonances. Aspects of Sound Art*. Kehrer.

Sanio, S. (1996). Hören im musikalischen Environment. [Прослушивание в музыкальной среде]. In Akademie der Künste (ed.) *Klangkunst*. Prestel.

Schaeffer, P. (1970). *Machines à Communiquer [Машины для связи]*. Seuil.

Schöning, K. (1999). Riverrun. On the human voice, the universe of sounds and noises amidst the silence. A sound journey into WDR's Studio of Acoustic Art. In K. Schöning (ed.) *Riverrun. Voicings/Soundscapes*. Wergo.

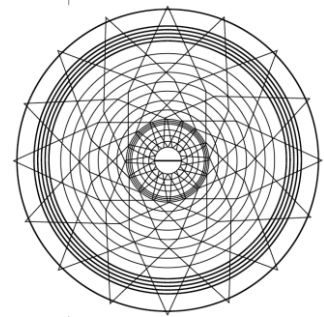
Voegelin, S. (2010). *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum.

Wishart, T. (1996). *On Sonic Art. A New and Revised Edition*. Simon Emmerson (ed.). Routledge.

[Научные статьи]

Фибиг Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости



ACOUSTIC ART FORMS IN THE AGE OF RECORDABILITY

Fiebig G.

composer, member of DEGEM
(Augsburg, Germany)
fiebiggerald@gmail.com

Translated by

Lipov A. N.

Candidate of Philosophy,
Researcher at the Sector of Aesthetics
at the Institute of Philosophy, RAS
(Moscow, Russia)
antolip@yandex.ru

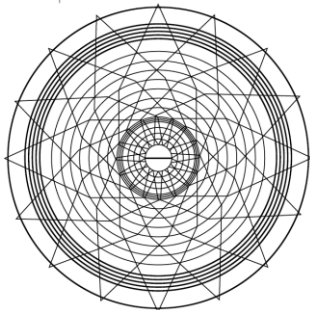
Abstract:

Many theoretical accounts of sound art tend to treat it as a subcategory of either music or visual art. I argue that this dualism prevents many works of sound art from being fully appreciated. My subsequent attempt of finding a basis for a more comprehensive aesthetic of acoustic art forms is helped along by Trevor Wishart's concept of 'sonic art'. I follow Wishart's insight that the status of music was changed by the invention of sound recording and go on to argue that an even more important ontological consequence of recording was the new possibility of storing and manipulating any acoustic event. This media-historic condition, which I refer to as 'recordability', spawned three distinct art forms with different degrees of abstraction – electroacoustic music in the tradition of Pierre Schaeffer, gallery-oriented sound art, and radiogenic *Ars Acustica*. Introducing *Ars Acustica*, or radio art, as a third term provides some perspective on the music/sound art binarism. A brief look at the history of radio art aims at substantiating my claim that all art forms based on recordable sounds can be fruitfully discussed by appreciating their shared technological basis and the multiplicity of their reference systems rather than by subsuming one into another.

Keywords: acoustics, electroacoustic music, sound recording, audio-radio art, sound art, radio art, concrete music

REFERENCES

- Anonymus 2000 (2000). Walter Ruttmann Weekend Remix [liner notes]. In Ruttmann W. et.al. 2000. Walter Ruttmann Weekend Remix. Intermedium Records.
- Black, C. (2014). International Perspectives on the Historic Intersections of Electroacoustic Music and the Radio Medium. *Organised Sound* 19(2), 182–191.
- Conrad, T. (1997). MINor premise. In *Early Minimalism. Volume One. Table of the Elements*, 33 As-Arsenic.
- Dack, J. (1994). Pierre Schaeffer and the Significance of Radiophonic Art. <http://www.zainea.com/PierreSchaeffer1994.pdf>, accessed on 2014-08-30.



[Научные статьи]

Фиби́г Дж., Липов А. Н.

Формы акустического искусства в эпоху записываемости

de la Motte-Haber, H. (1996). Klangkunst – eine neue Gattung [Sound art – a new genre]? Akademie der Künste (ed.) Klangkunst.

Fuchs, M. (2010). Sinn und Sound [Sense and sound]. Wissenschaftlicher Verlag Berlin.

Gilfillan, D. (2008). Networked Radio Space and Broadcast Simultaneity. An interview with Robert Adrian. In H. Grundmann, E. Zimmermann, R. Braun, D. Daniels, A. Hirsch, and A. Thurmann-Jajes (ed.s) Re-Inventing Radio. Aspects of Radio as Art. Revolver.

Gould, G. (1966). The Prospects of Recording. In C. Cox and D. Warner (ed.s) Audio Culture. Readings in Modern Music. Continuum.

Hagelüken, A. (2006). Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the idea of a unique art form for radio—an examination of the historical conditions in Germany.

http://www.randfunk.de/texte/Ars_Acustica_englishedit.pdf, accessed on 2014-08-30.

Kane, B. (2013). Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory. <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory>, accessed on 2014-08-30.

Kim-Cohen, S. (2009). In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art. Continuum.

Kittler, F. (1986). Grammophon Film Typewriter. Brinkmann & Bose.

Landy, L. (2007). Understanding the Art of Sound Organization. MIT Press.

López, F. (2014). Music Dematerialized? In M. Carvalhais and P. Tudela (ed.s) Cochlear Poetics. Writings on Music and Sound Arts. University of Porto.

Minard, R. (2002). Musique concrète and its importance to the visual arts. In B. Schulz (ed.) Resonanzen. Aspekte der Klangkunst/Resonances. Aspects of Sound Art. Kehrer.

Sanio, S. (1996). Hören im musikalischen Environment. [Прслушивание в музыкальной среде]. In Akademie der Künste (ed.) Klangkunst. Prestel.

Schaeffer, P. (1970). Machines à Communiquer [Communication Machines]. Seuil.

Schöning, K. (1999). Riverrun. On the human voice, the universe of sounds and noises amidst the silence. A sound journey into WDR's Studio of Acoustic Art. In K. Schöning (ed.) Riverrun. Voicings/Soundscapes. Wergo.

Voegelin, S. (2010). Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art. Continuum.

Wishart, T. (1996). On Sonic Art. A New and Revised Edition. Simon Emmerson (ed.). Routledge.