
Е. В. КОСИЛОВА

ТВОРЧЕСТВО СТУДИЙНОЙ ГРУППЫ В КОМПЬЮТЕРНОЙ КУЛЬТУРЕ*

В статье рассматриваются особенности музыки в компьютерной культуре на примере рок-ансамбля The Alan Parsons Project. Выделяются такие ее черты, как усложненность, серьезность до меланхоличности, совершенство исполнения, доступность для неудачников и интровертов, большое внимание к лирике, концептуальности и сквозной теме каждого альбома. Для студийной музыки характерна развоплощенность – недоступность реального облика артиста. Живой концертной коммуникации здесь меньше, но концентрации смысла в отдельной композиции – больше, и такого типа «односторонние» послания вызывают повышенный отклик в сознании отдельных слушателей. Судьей и оценщиком для автора выступает не аудитория, а партнер(ы) по студийной записи. В студийной компьютерной музыке большую роль играет невидимая популярность (распространение через Интернет).

Ключевые слова: Алан Парсонс Проджект, компьютерная музыка, исполнение музыки, студийные записи, невидимая популярность.

The paper considers special features of music in digital culture in the context of the rock group the Alan Parsons Project. Such features of the music are indicated as complexity, melancholiness, perfect performance, availability to the losers and introverts, attention to the lyrics, conceptuality and general theme through the album. The studio music is characterized by the disembodiment: inaccessibility of the real image of the artist. There is less live concert communication, but the sense in one song becomes more concentrated, and such not-to-be-answered messages tend to appeal more to the minds of some listeners. The judge for the author is not an audience, but partners in the studio. The vast role in the studio music plays an invisible popularity one (dissemination through the Internet).

Keywords: The Alan Parsons Project, computer music, music performance, studio records, invisible popularity.

* Работа поддержана грантом РФФИ 17-03-00257.

Введение

Музыка – во все времена музыка. Прекрасные музыкальные произведения XVII в. для нас сейчас представляют неоспоримую ценность, и невозможно сказать, что в музыке есть прогресс или регресс. Глупо было бы отрицать, что талантливые люди появляются во все времена. Однако стили музыки меняются, и это также неоспоримо. Все читающие эти строки принадлежат к поколению, которое в целом не вполне понимает музыку предыдущего поколения и обычно совсем не понимает музыку своих детей. На этой очень загадочной теме – как музыка вообще связана с культурой, менталитетом, эпохой, модой и тому подобными вещами – я не могу сейчас останавливаться. Моя тема будет более узкой – некоторые особенности музыкального творчества в эпоху компьютера и Интернета.

Для примера я взяла только одну группу – *The Alan Parsons Project*. Она показательна во многих отношениях, относительно хорошо знакома отечественным слушателям студийной рок-музыки и нравится мне самой. Вообще говоря, следует иметь в виду, что некоторые важные описанные аспекты ведут начало не с эпохи компьютеров, а с эпохи появления звукозаписи вообще. Это опять же более широкая тема, из которой я выбрала лишь самую новую ее часть.

Начну с краткого рассказа о группе, с более полным ее описанием можно ознакомиться, например, в книге Ф. Ферруа**.

История группы

Название *The Alan Parsons Project (APP)* приблизительно переводится как «Проект Алана Парсонса» (либо «Проект Алан Парсонс»), такой перевод возможен из-за артикля перед собственным именем). Название это не совсем точное, поскольку основу группы составляют двое музыкантов – известный своими звукорежиссерскими работами Алан Парсонс (род. 1948) и дотоле неизвестный музыкант-самоучка Эрик Вульфсон (1945–2009). Это важно, поскольку существуют и одиночные студийные таланты, чье творче-

** См.: Ferrua F. *The Alan Parsons Project – The Eye In The Sky*. Rome : Arcana (Lit Edizioni), 2016.

ство нужно анализировать отдельно. Здесь же мы видим относительно нередкое явление – стабильное ядро ансамбля и ряд приглашенных музыкантов, некоторые из последних появлялись в записях чаще, другие – реже. А. Парсонс и Э. Вульфсон составляли тесно сотрудничающую пару. Несложно угадать, что в этой паре сочетались необходимость друг в друге и напряжение взаимного несогласия, поскольку это достаточно характерное явление для любых творческих пар. Несогласие, насколько удастся понять по отдельным моментам, касалось не только творчества, его записи и представления, но и особенностей их человеческих взаимоотношений. Мы увидим в дальнейшем, что студийное сотрудничество естественно приводит к тесным межличностным зависимостям, тем более у интровертированных личностей, которые в основном и склонны к студийному творчеству. Группа существовала с 1975 по 1990 г. Имя Вульфсона отсутствует в названии группы не только из-за его скромности, как принято считать, но и по более глубинным и существенным причинам, о которых ниже будет идти речь.

Особенности компьютерной музыки

Их особенно легко перечислить на примере данной группы, поскольку оба автора не имели музыкального образования, что, впрочем, характерно для многих рок-групп. Кстати говоря, одна из причин, почему рок в определенный момент почти полностью вытеснил классику, – именно непрофессионализм его авторов. Окончив музыкальную школу и консерваторию, можно научиться играть на фортепьяно очень виртуозно по нотам, не имея при этом таланта, чувства ритма и даже особого слуха (не стану называть имен, но такие случаи явно представлены в классической музыке). Однако нельзя научиться играть без нот, если у тебя нет таланта и слуха, если тебя не обучали в консерватории. Почти все известные композиторы и исполнители рока не имели никакого музыкального образования. Частично, конечно, это обедняло их музыку, зато у них был талант. Случай Э. Вульфсона именно таков: по образованию он был простым бухгалтером и до конца жизни так и не озаботился тем, чтобы изучить нотную грамоту. Научился играть на фортепиано без всякой помощи, подбирал и сочинял мелодии исключительно на слух. Это говорит о незаурядности его музыкального таланта,

как бы слушатель ни относился к особенностям его сочинений (сверхпафосные аранжировки, жалобная слащавость некоторых мелодий, меланхоличность вокала, яркий эгоцентризм лирики и т. п.). И опять мы видим здесь специфические особенности студийной компьютерной музыки. Обеднение игры может быть заметно на концерте, но в студии приходит на помощь продолжительность записи и возможности компьютерного усложнения. Поэтому сложность, бесконечное совершенствование исполнения в результате повторений и консультаций с соавтором, неспешность записи, отбор лучших композиций из множества записанных – все это студийные возможности, недостижимые при исполнении на живом концерте. Сложность студийных записей (здесь уместно вспомнить и *Pink Floyd*, и многих других) потенциально бесконечна. Ее нарастание обрывается только волевым решением автора и исполнителя, которому в какой-то момент попросту надоедает играть одно и то же. В этой серии нарастающего совершенства большую роль играет темперамент музыканта: для авторов-интровертов, к которым принадлежали и оба члена данной группы, серии совершенствований длиннее, чем у авторов-экстравертов (впрочем, последние редко становятся чисто студийными музыкантами). Современная компьютерная аппаратура позволяет даже музыканту-любителю экспериментировать с разнообразнейшими эффектами звучания. Что уж говорить об А. Парсонсе, который был профессиональным звукорежиссером! Его большая заслуга в том, что особая оригинальность звучания не заслоняла мелодической стороны музыки. Впрочем, в некоторых песнях, например в раннем альбоме по Эдгару По, в многочисленных инструментальных композициях и в таких поздних вещах, как *Stereotomy*, он «давал волю» электронике, что было, в общем, продиктовано и смыслом музыки. Эти песни даже при желании нельзя вынести на живой концерт. Они утратят музыкальный смысл, если сыграть их не в тишине студии, а в большом концертном зале. Именно сама музыка, а не прихоть мастера синтезаторов требует загадочности, неестественности, особого накала страстей. Таинственность и невыразимость эмоционального звучания рассеются на свету и при большом скоплении людей.

Вообще накал эмоций, далеких от повседневности, очень хорошо передается компьютерными звуковыми эффектами. Эмоционально студийная музыка нередко тоньше и богаче живой, хотя живая превосходит ее коммуникативными возможностями. Именно коммуникативный аспект музыки (а отчасти и слов) страдает в отсутствие живого исполнения. Авторы склоняются к психологизму, утонченной лиричности, сложности построения стиха и музыкальной ритмики. Зачастую это приводит к отсутствию понимания со стороны среднего слушателя, который вполне был бы способен понять выражаемые смыслы, если бы они были выражены более простым образом.

Развоплощенность исполнителей

Развоплощенность характерна не для всех студийных групп, но важно, что такая возможность появляется и активно используется. Студийные группы могут делать клипы на свои песни, но в этих клипах далеко не всегда появляются сами исполнители, весьма часто используется технология, опять же цифровая. Слушатели и зрители не видят исполнителей и могут воображать в образе героев кого угодно. Сами исполнители от альбома к альбому меняют имидж, а иногда придерживаются неких стандартных характеров. В данной группе у А. Парсонса стабильного имиджа не было, а у Э. Вульфсона был – это слабый, ранимый человек, меланхолик вплоть до депрессивности, неудачник, маргинал. Излишне говорить, что это могло иметь мало общего с его действительным характером (а могло иметь не с внешним его образом, а с глубинными чертами характера).

К развоплощенности исполнителей относится также и то, что их было много. Парсонс умудрялся собирать вокруг себя целую компанию друзей, которые пели разные песни по очереди, он также оплачивал студийных музыкантов. Это давало ансамблю возможность звучать еще более разнообразно.

Развоплощенность имеет и отрицательную сторону: из-за отсутствия концертов музыканты не видят отдачи публики и, вероятнее всего, ориентируются в основном на реакции друзей. Впрочем, А. Парсонса никогда не подводил вкус, он не шел на поводу у возможной популярности.

Особенности студийного мира

Следует сказать несколько слов об особенностях мира студии. Если я понимаю правильно, первая его особенность – образование некоторой непубличной атмосферы полудомашнего характера. Это тем более так, если дело происходит в частной студии, которую студийные инженеры часто создают у себя на дому. Так поступил и Парсонс, который большинство репетиционного материала записывал у себя и только финальные варианты – в большой профессиональной студии. Нетрудно догадаться, что атмосферу такого студийного мира создают его участники. В нашем случае это только А. Парсонс и Э. Вульфсон; кроме них в атмосферу вносили вклад те музыканты, которых Парсонс приглашал часто и которые были особенно талантливы (Л. Закатек, Дж. Майлз и др.). Кроме человеческого фактора студийную атмосферу в немалой степени определяют и возможности аппаратуры.

О чем еще следует здесь сказать, так это о неотъемлемом субъективизме оценок студийного мира. В студии проводятся эксперименты со звуком, аранжировками и ритмом, громкостью и скоростью исполнения и т. д. Судит же об успешности и неуспешности экспериментов в лучшем случае соавтор, а если диада соавторов значительно несимметрична, то, возможно, все судит только один из них (я не хочу сказать, что соавторство Парсонса с Вульфсоном было до такой степени несимметрично, но в других случаях это возможно). Мы снова видим здесь коммуникативную узость пространства музыкальных смыслов, зачастую понятных только членам студийной группы. Большинство такой экспериментальной музыки не имеет успеха, когда она в виде официально изданного альбома выходит на суд публики. Впрочем, если лидирующий участник отличается способностью мыслить так, как его слушатели, или вкусы двух участников значительно различаются, это может сгладить субъективность студийных экспериментов. Тогда альбомы могут иметь коммерческий успех, как было и у *APP*. Коммерческий успех нередко совсем не коррелирует с музыкальным и поэтическим уровнем, и как раз это расхождение особенно выражено у студийных групп.

Особенности текстов песен

Знатоки англо-американского рока могут подтвердить, что большинство известных и малоизвестных произведений в этом стиле являются произведениями музыкальными и отнюдь не поэтическими. Разумеется, из этого правила возможны исключения. Они особенно часты именно среди студийных компьютеризованных групп, в том числе и у наших героев. Почему так происходит, понять несложно. При игре в большом зале или, как бывает, на открытом стадионе, какой микрофон ни используй, голос слышен плохо, его «забивают» барабаны и гитары, и писать особо вдумчивые слова просто не имеет смысла – их никто не разберет. Это особенно касается англичан и американцев с их разнообразием региональных акцентов.

Иное дело – тишина студии и приглашенные сессионные музыканты, каждый раз тщательно отобранные по тембру их голоса и манере пения. В каждой песне аккомпанемент не заглушает вокальную партию, тем более у такого скрупулезного звукоинженера, каким был А. Парсонс. Хорошая классическая дикция в Англии считается показателем высокой культуры, поэтому песни пишутся в расчете на то, что слова будут звучать на первом музыкальном плане и будут понятны всем слушателям. Следовательно, поэтическая сторона песни должна быть по меньшей мере осмысленна. Правда, как раз у Парсонса мы имеем некоторое исключение из правила. Он, помимо собственного проекта, записывал и творчество своих друзей и знакомых, среди которых был, например, ансамбль *Cockney Rebel*, уже из названия которого следует, что в их творчестве использовался грубо сниженный диалект английского языка, так называемый кокни. Совершенно очевидно, что Парсонс ценил этот ансамбль за его очень интересную музыку. На первом плане в записи все равно был голос вокалиста с его маловразумительным кокни-акцентом, так что смысл лирики переносился в слова, напечатанные в буклете альбома. Но это скорее исключение из правила. В целом для студийных групп характерно гораздо более внимательное отношение к словам, чем для концертных.

Эта обостренная внимательность к лирике порой делает ее несколько переусложненной. Я уже говорила о переусложненности компьютерной музыки, теперь коснусь переусложненности лирики.

Наряду с музыкой она становится важным произведением искусства (повторюсь, что это совершенно не свойственно англоязычным песням в целом). Если показать это на нашем примере, то можно взять такую очевидно студийную вещь, как песня *Stereotomy*. Вот некоторые слова из нее (как и многие студийные вещи, она довольно длинная):

Алмазный взгляд сжигает меня и превращает в камень. Он кристаллизует меня и замораживает в чистом монохромном цвете. Преврати меня в камень, делай со мной что хочешь. Стереотомия, мы можем сделать ее вместе, делай со мной что хочешь. Стереотомия, мы можем сделать ее навсегда... Багровые сознания обладают мной, и мне не стыдно, бесшумно ножи разрезают меня, и мне не больно... Лучи звезд светят на меня, как красно-зелено-синие прожекторы, бархатные мечты покрывают меня, когда я разбиваю перегородку. Стереотомия... Преврати меня в камень, делай со мной что хочешь, завяжи мне глаза, мне больше ничего не надо видеть, преврати меня в кусок скалы, пока я еще не исчез... Стереотомия...

Содержание, казалось бы, неясное, а сам Э. Вульфсон давал ему упрощенную трактовку: стереотомией называется обтесывание камней, а здесь речь идет о том, как культура превращает людей в камни и обтесывает их так, как ей нужно. Но и слова, и музыка говорят о другом. Эта очень эмоциональная, с элементами психоделичности песня как бы выносит героя и слушателя за пределы обычного мира. Необычные слова, напряженная, чисто компьютерная музыка вкупе с продуманной аранжировкой заставляют слушателя пережить странный экстаз лирического героя. Они даже порождают синестетические визуальные образы, а именно – образы монохромного красного, синего и зеленого (да и бесшумных ножей, пожалуй, тоже). Опять же вживую и даже в кино это практически недостижимо. Можно сделать однозначный вывод, что студийная компьютерная культура порождает усложненные, высокие произведения искусства как по музыке, так и по стихам, и по исполнению.

Успех в компьютерной культуре

Судьбе неудачника *APP* посвящали много песен (*Step by Step*, *Let's Talk about Me* и др.). Все они написаны от первого лица. Это

может показаться кокетством, поскольку группа не могла пожаловаться на отсутствие интереса у своей адресной аудитории, то есть любителей синтезаторной музыки, и даже одно время имела коммерческий успех. Отчасти причина этого – в особенностях характеров обоих авторов, отчасти она более глубока. В чем-то все люди – неудачники. Компьютерная культура дает неудачнику – или тому, кто себя таковым ощущает, – двойной шанс. Во-первых, как я уже говорила, студийная атмосфера не требует «всегда улыбаться». Автор творит один или в паре, и произведение подразумевает одинокое прослушивание, ведь мы знаем, что компьютерная музыка не звучит на больших площадках. Это способствует некоторому раскрытию меланхолических настроений. Здоровая, жизнерадостная, зажигательная музыка не нуждается в тщательной студийной обработке, она господствует на любых концертах. Запись и прослушивание один на один со слушателем поощряют именно меланхолические произведения (в одной из песен, а именно – *The Same Old Sun* из альбома *Vulture Culture*, Э. Вульфсон в своей спокойной, тоскливой манере напрямую поет о самоубийстве). Второй шанс неудачник получает благодаря огромным возможностям компьютеров. Пианисту труднее прославиться, чем гитаристу, тому же, кто не владеет ни пианино, ни гитарой, прославиться совсем трудно. Но имея хорошую аппаратуру, сыграть гораздо легче, имитируя на синтезаторе звук какого угодно инструмента. К тому же, как мы уже видели, студия и компьютерные возможности ведут к неограниченному совершенствованию записи. Можно играть одним пальцем и даже простым способом наложения получить вполне удовлетворительное звучание. Что уж говорить о Вульфсоне, который хорошо играл на пианино. Вероятно, будучи самоучкой, он не был виртуозом, и у него было мало шансов прославиться при игре со сцены. Студийные возможности вообще не дают шансов оценить мастерство исполнителя, за исключением разве лишь слуха и чувства ритма. В остальном за синтезатором любой может достичь виртуозного звучания. Я еще не касаюсь здесь вклада такого прирожденного техника, каким был А. Парсонс.

Все, что было выше сказано о неудачниках, применимо также к людям интровертированного темперамента. Если неудачники терпят поражение в конкуренции шоу-бизнеса за счет своей неуве-

ренности, то интроверты по своему складу не приспособлены к широкому общению. Понятно, что студия для них предпочтительнее, чем концертный зал. Но если бы возможности студии были такими же, как и возможности любого способа исполнения, то студийные записи, не подкрепленные живыми выступлениями, имели бы мало успеха. Однако, как мы видим, компьютеризованная студия предоставляет возможности, недостижимые в концертах. Это уравнивает шансы на успех интровертов и экстравертов. В принципе, к интровертам, по крайней мере в молодости, принадлежали оба участника *APP*. В вокале Э. Вульфсона к тому же звучало какое-то особое монотонное бессилие, в своих интерпретациях песен он слишком часто возвращался к тонике, из-за чего его трудно слушать долго. Сам же А. Парсонс во времена *APP* не пел вообще. Здесь студийную группу, даже интровертированную, спасает возможность обращаться к разным вокалистам. Хотя бы немного с кем-то общается любой интроверт, участники же данной группы находились в выигрышном положении, поскольку работали с разными исполнителями. В создании всех их альбомов участвовали не менее пяти разных вокалистов.

Интернет. Невидимая популярность

Проблему популярности и успеха основательно преобразовало появление Интернета. Уже в эпоху магнитофонов записи распространялись принципиально бесконтрольно, но это не достигало коммерчески заметного размаха. Чтобы переписать запись у друга, к нему надо было ехать со своим магнитофоном и т. п. Записи были аналоговые, скопировать их было труднее, нежели компьютерные цифровые записи. Цифровая запись и легкость достижения любой точки Земли смели всякие преграды на пути распространения записей. Это привело к двум следствиям. Первое из них – невидимая популярность. Исполнитель даже не знает, кто слушает его музыку. Стоит ей появиться в Сети один раз, она моментально расходится по разным сайтам. Оттуда ее скачивает к себе на домашний компьютер неограниченное количество слушателей. Для них это естественный предпочтительный способ получить желаемую музыку, потому что не надо платить за диск. Отсюда вытекает и вторая проблема – авторы и исполнители теряют доход. Никакие законы

об авторских правах и интеллектуальной собственности не могут остановить распространение записей в Интернете. Этому способствуют также обширные возможности анонимности, которые он предоставляет. Стоит организовать анонимный сайт на одном из многочисленных хостингов, расположенных часто в другой стране, и никто не раскроет пирата. Сайт могут закрыть, но он тут же всплывет под другим названием или на другом хостинге. О своей невидимой популярности авторы могут только примерно догадываться, подсчитывая, сколько раз в *Google* искали их имена.

Может показаться, что интернет-пиратство – большое зло, но это не так. Оно уравнивает доступ к культуре для бедных и богатых в любой части света. К тому же невидимая популярность – это все же популярность, и она впоследствии переходит в видимую. Во Франции очень сильны антипиратские законы, и к чему это приводит? К тому, что в мире мало слушают французскую музыку (а она по-своему очень интересна). В конце концов, автор проигрывает на популярности то, что он выиграл на деньгах, а может быть, и больше. Успех, даже не выраженный в деньгах, ценнее, чем богатство, по меньшей мере, это справедливо для искусства.

Сами же описанные процессы невидимой популярности применимы, конечно, далеко не только к студийной музыке. Они касаются и поэтов, и философов, и публицистов. Это выходит за рамки нашей темы, но нужно сказать, что бесконтрольное распространение информации не является злом для философов, как и для людей искусства. Оно также предоставляет нам невидимую популярность. При определенной доле бескорыстия и естественного тщеславия имеет смысл поступиться тиражами журналов, но сделать свои идеи доступными для всех, тем самым вызвать дискуссию, приобрести единомышленников, самому получить обратный отклик в виде писем или комментариев на сайте и составить представление о рецепции идей широкой аудиторией. Что же касается публицистов, то они, как правило, оплачиваются заинтересованными сторонами, для них невидимая популярность – эффективнейшее средство пропаганды.

Но, возвращаясь к нашим героям, нужно сказать, что невидимой популярности при всех ее достоинствах, а также и видимой популярности в пересчете на тиражи пластинок и звучание по радио для них оказалось мало.

Живые выступления

В 1990 г. участники группы *APP* расстались. Очень сильный последний концептуальный студийный альбом *Freudiana* по содержанию практически целиком принадлежал Э. Вульфсону, хотя А. Парсонс по-прежнему помогал ему с технической стороной звукозаписи. Из-за этого *Freudiana* иногда считается последним альбомом группы, а иногда – первой сольной работой Э. Вульфсона. Расставшись, как ни странно, они сделали фактически один и тот же шаг, только по-разному, а именно – перешли к живым выступлениям. Несомненно, что в распаде группы играли роль обострившиеся личные отношения участников. По версии Вульфсона, его соавтор был слишком деспотичен в отборе материала и в музыкальных решениях композиций. Это выглядит правдоподобно, но так было и раньше, поэтому можно считать, что подлинная причина их расставания остается не вполне ясной.

Вульфсон на какое-то время увлекся театром и сделал из *Freudiana* мюзикл. Мюзикл имел успех, особенно в немецкоязычной аудитории, что и неудивительно, поскольку был посвящен творчеству З. Фрейда (некоторые песни точно воспроизводят его книги, другие довольно ироничны). Потом были еще три мюзикла, имевшие меньший успех, а затем Вульфсон ушел из искусства.

Что касается А. Парсонса, то он перешел к обыкновенным живым концертам, на которых пел как свои новые песни, так и старые из времен *APP*. У него вышло 4 альбома, которые удивляют нейтральным рок-звучанием (скажем, на фоне пышных аранжировок *Freudiana*). В дальнейшем он также оставил музыкальное творчество, хотя и продолжал выступать с концертами, в том числе приезжал и в нашу страну. Его концертные записи производят мало впечатления по сравнению с классическим студийным звучанием потерянной им группы Alan Parsons Project.

В 2009 г. Э. Вульфсон после долгой борьбы с болезнью умер от рака.

Узнав о болезни бывшего соратника, в 2008 г. А. Парсонс на какое-то время вернулся мыслями во времена *APP* и выпустил большую подборку их тогдашних записей. Именно про нее я сказала, что Вульфсона трудно слушать долго: почти все эти записи – черновики будущих песен, напетые Вульфсоном под скромную

аранжировку, которые в дальнейшем служили образцом для исполнения другими вокалистами (ведь Вульфсон не знал нотной записи и по-иному донести мелодию не мог). Полусырые записи интересны поклонникам, и подборка имела известность, но на их примере очень хорошо видно, что студийная группа не может позволить себе даже аскетического стиля, не говоря уже о небрежности исполнения. Небрежность может придавать особую прелесть концертам, но ее невозможно увековечить, она мимолетна. А продуманное совершенство записи и исполнения увековечить можно. Именно этим отличаются знаменитые альбомы группы *APP* и многих других студийных компьютеризованных коллективов и исполнителей.

Заключение

Мы увидели, что компьютерная музыка является особым стилем современного искусства. На примере рок-группы были проанализированы ее основные черты: усложненность, серьезность до меланхоличности, совершенство исполнения, доступность для неудачников и интровертов, большое внимание к лирике, эффективность ее распространения в Интернете, склонность к концептуальности и сквозной теме каждого альбома и другие. Компьютеры в значительной мере преобразуют и коммуникацию. Живой концертной коммуникации здесь меньше, но концентрации смысла в отдельной композиции становится больше, и такого типа «односторонние» послания вызывают повышенный отклик в сознании отдельных слушателей. Судьей и оценщиком для автора выступает не аудитория, а партнер(ы) по студийной записи. В студийной компьютерной музыке большую роль играет невидимая популярность, которая связана с ее распространением не через живые концерты, а через Интернет, что мы видели на примере только одной группы, однако это нередкое явление и в целом; тесное студийное сотрудничество (и особенно соавторство) приводит к нарастанию напряжения между его участниками. Концертные исполнения, если можно так выразиться, самоподдерживаются. Но студийные группы поддерживаемы только личным вдохновением авторов.