

ВЛИЯНИЕ ЗВУКОВОГО ЛАНДШАФТА МЕГАПОЛИСА НА СТИЛЕВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТРАДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

THE INFLUENCE OF THE SOUNDSCAPE OF THE METROPOLIS IN STYLE AND GENRE OF JAZZ AND THE POP MUSIC

V. Shulin

Summary. The article is devoted to a problem of the soundscape of the metropolis and problems of interpretation and its elements interactions with the practice of professional music performance. Specific facts are discussed on examples from the pop music and jazz.

Keywords: music pop, jazz, soundscape, musical, musical art, musical genre.

Шулин Вячеслав Валерьевич

*К. искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский
государственный институт культуры
shulinv@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена теме звукового ландшафта мегаполиса и проблеме трактовки его проявлений в музыкальной практике в целом и профессиональном музыкальном исполнительстве в частности. Конкретные факты рассматриваются на примерах из области эстрадной музыки и джаза.

Ключевые слова: музыкальная эстрада, джаз, звуковой ландшафт, мюзикл, музыкальное искусство, музыкальный жанр.

О звуковом ландшафте как о совокупности природных, технических и социальных звуков, составляющих одну из сред, окружающих человека, заговорили сравнительно недавно. Термин может обозначать как реальные окружающие среды, так и абстрактные звуковые конструкции или музыкальные композиции, поддающиеся классификации по различным критериям, но главным образом по источнику возникновения — природные и социальные. Один из видных исследователей данного феномена Р.М. Шаффер [1] предлагает любой сегмент звуковой среды или их совокупность относить к звуковому ландшафту (soundscape). Природные звуки — это звуки живой и неживой природы, Социальные звуки — это звуки, произведенные человеком, которые в свою очередь могут делиться на голоса, музыку и шумы.

Звуковой ландшафт может рассматриваться на разных уровнях и с различных сторон — как культурный или антропологический слой, как результат непрограммируемых действий в самых разнообразных ее видах. Но любой ландшафт, даже природный, а тем более архитектурный не является константой и может меняться под влиянием человеческой деятельности в течение времени. Однако если проводить аналогии между ландшафтами (природным, архитектурным и др.), то нетрудно заметить, что в самом слове «ландшафт» уже заложена некая архитектура. Если мы говорим о звуковом ландшафте (по аналогии с вышеупомянутыми), мы, рассматривая конкретный объект исследования, вправе говорить о его (звуковом ландшафте) рельефности, неоднородности, возможности существования высотных доминант,

наличии открытых пространств, промышленных зон, образующих свои звуковые или шумовые поля, течений (подобно природному — водных течений соединяющих реки и озера или протекающие внутри них). В звуковом ландшафте аналогичные течения будут «протекать» внутри стиля или жанра. При этом следует воспринимать звуковой ландшафт не как константу, а, скорее как динамическую конструкцию, организм, способный влиять на рождение новых систем.

А может ли звуковой ландшафт мегаполиса влиять на профессиональное музыкальное исполнительство? Если да, то в какой степени, каким образом?

Позволю себе сделать предположение, что звуковой ландшафт влияет на развитие музыкальных стилей и жанров, а создатели музыки — композиторы, исполнители, используют его элементы, преломляя их в своем творчестве. Для ответа разберем некоторые примеры.

Рассмотрим период конца XIX века, город Новый Орлеан (США). Звуковой ландшафт Нового Орлеана того времени можно назвать рельефным, связанным с присутствием как минимум трех субкультурных доминант: англосаксонской, франко-испанской и афроамериканской.

Джеймс Коллиер в одной из своих книг, ссылаясь на упоминание современника Генри А. Кмена о Новом Орлеане того времени, приводит свидетельства, что «этот город в течение почти двух столетий был буквально пронизан музыкой... и к тому же его жители были

неутомимыми танцорами». Нередко в один вечер на городских концертных площадках можно было увидеть три оперных спектакля. И, что удивительно, при численности населения в пятьдесят тысяч человек (!) постоянно функционировали еще три симфонических оркестра и около полутора десятков уличных танцевальных бэндов. Основную «звучащую» роль в жизни города несло чернокожее население, но, при этом они связывали музыку преимущественно с прикладными функциями, совмещая с богослужением, работой или танцем.

Основными формами религиозного исполнительства того времени были ринг-шауты, песни-проповеди (сонгс-сермон), спиричуэлс и евангелические песнопения (госпел). Трудовые песни изначально были присущи чернокожему населению, в отличие от европейцев, у которых не было устойчивой традиции их исполнения. Однако в звуковом ландшафте Нового Орлеана трудовые песни в исполнении белых или креолов можно было найти в зоне порта, где нередко можно было услышать групповые матросские песни.

Неотъемлемым атрибутом звукового пространства Нового Орлеана были воскресные фестивали, бывшие по своей природе африканскими, но участие в них представителей других национальностей приветствовалось. Сотни зрителей (одновременно и участников) собирались на открытой сцене знаменитой площади Конго-Сквер. Чернокожие исполнители в основном играли традиционную музыку, насыщенную рег-ритмами и синкопами, креолы более тяготели к классической музыке. Город объединялся в одно большое звучащее пространство, где в один день мы могли услышать на улицах, уорк-сонги и попури на темы из оперных арий, марши, регтаймы, европейские и, конечно, африканские танцевальные композиции.

Но, с 1900-х годов, в силу ряда обстоятельств, звуковой ландшафт города претерпевает значительные и качественные изменения:

1. В связи с расформированием военных оркестров после испано-американской войны в местных магазинах появляется недорогой музыкальный инструментарий — кларнеты, тромбоны, корнеты, барабаны, что позволяло покупать их даже негритянскому населению, в том числе молодежи. Неотъемлемым атрибутом звукового ландшафта Нового Орлеана становятся небольшие оркестры, играющие, как правило, на улицах, и буквально повсеместно — на пикниках, вечерах, похоронах или без повода и приглашений на перекрестках.

2. Распространение блюза и его адаптация к коллективному исполнительству. Блюзовый двенадцатитакт становится одной из основных музыкальных форм не толь-

ко индивидуального, но и ансамблевого музицирования. Кристаллизуются так называемые блюзовые тоны, а точнее зоны лабиального интонирования, не имеющие точно определенной высоты, подстраиваясь под европейскую ладогармоническую основу. Блюзы в начале века можно было услышать практически на всей территории Америки, но в Новом Орлеане они приобретают новую коллективную исполнительскую форму.

3. Как вытекающее из первых двух — появление музыкантов-импровизаторов, способных играть как индивидуально, так и в рамках коллективной ансамблевой импровизации. При этом эти исполнители-импровизаторы невольно впитывают интонации, мотивы, попевки, ритмы, тембры, звучащие здесь буквально отовсюду. Подобные творческие установки характерны в целом для бесписьменного творчества и могут рассматриваться общими для эстрадных и традиционных музыкантов критериями исполнительства. Можно вспомнить мнение И. Мациевского о традиционном исполнителе: «Благодаря профессиональной направленности своей деятельности инструменталисты часто овладевают репертуаром и стилями тех мест, где им приходится выступать. В их арсенале нередко могут сосуществовать одновременно различные локальные и стилевые приемы исполнения, каденционные обороты, репертуар.» [3]

Концентрация профессиональных исполнителей, наличие доступного инструментария и возможность музицировать на открытых уличных пространствах различным составом исполнителей, а также национально-этнический фактор преобразуют звуковой облик города, что дало возможность рождению нового направления музыки, за три последующих десятилетия предстоявшему покинуть улицы «звучащего» Нового Орлеана, увеселительные заведения, танцзалы и распространиться далеко за его пределы. Благодаря особенностям звуковой ауры города, мир получил качественно новое направление музыки под названием джаз. Без преувеличения можно констатировать, что джаз — дитя звукового ландшафта Нового Орлеана на рубеже веков. То есть сегодня мы можем утверждать, что звуковой ландшафт может влиять на содержание стилей и жанров профессиональной музыки, а в данном случае на их формирование. В дальнейшем и сам джаз влиял на становление целого множества новых стилей. И не только сугубо музыкальных. Джаз причастен к развитию новых стилей американского танца, так называемых «уличных», или «социальных» танцев — свингу, линди-хопу и даже целому направлению — джаз-танцу. Безусловно, что основой для их становления стала господствующая именно на улице джазовая музыка с ее специфической ритмической организацией (свингом), а танцевальная лексика изобилвала синкопами и элементами афро-американских традиционных танцев.

Позднее подобные уличные танцы уже сами влияли на ритмоструктуру джаза. Например, одна из самых известных тем в исполнении биг-бенда Б. Гудмена «Sing, sing, sing» имеет явный африканский танцевальный «окрас».

Если мы посмотрим на связи джаза с традиционным формами музыкально-драматического искусства, то нам необходимо рассмотреть и пример звукового ландшафта Нью-Йорка, а чтобы быть более конкретным, одного из его районов — Бродвея, где сосредоточены основные театры, концертные залы и площадки для уличных музыкантов.

Но можно ли подобные «звуковые пятна» города рассматривать с точки зрения принадлежности к музыкальному ландшафту? Скорее да, чем нет. Звуковой ландшафт мегаполиса невозможно рассматривать вне культурно-деятельностного контекста. Кроме того, звуковой ландшафт мегаполиса во многом визуализирован, и, в некоторых случаях его необходимо трактовать как аудио-визуальную категорию.

В первые годы XX столетия Бродвей переживает бурный период сосуществования легких жанров. Из окон небольших театральных залов мы слышим фрагменты различных музыкально-театральных постановок — водевилей, экстраваганцы, варьете, фарсов, театров менестрелей и т.д. И, формирующийся мюзикл, впитавший в себя элементы каждого из вышеуказанных жанров, удачно подходил на роль оригинального американского сценического продукта. [4]

Катализатором для будущего мюзикла, той самой необходимой каплей, которая вытеснила его из ниши оперетты и водевилей, обозначив как оригинальный сценический жанр, становится джаз. Как только джаз начинает бурное развитие в Нью-Йорке, его ритмы, гармония, музыкальный инструментарий и танцевальная лексика приходит и в музыкальный театр. Но, стоит заметить — не конкретные личности — исполнители посредством

своего творчества переносят принципы джазового исполнительства в театр. Театром востребованы лишь некоторые элементы джаза, или, иначе, театру необходима «аура» джаза. И, в дальнейшем, музыкальная комедия, а потом и мюзикл становятся неотъемлемым и независимым атрибутом музыкального ландшафта Нью-Йорка.

Аналогично примеру джаза, влияние звукового ландшафта города можно заметить при формировании еще одного, более современного музыкального эстрадного жанра — рэпа появившегося среди афроамериканцев района Бронкс уже в 1970-х годах. Среда обитания — аналогично джазу — улица. Исполнение рифмованных речевок в форме респонсорной импровизации прямо на улицах и по сей день остается традицией кварталов с чернокожим населением. Проходящие по улице люди имеют возможность на какое-то время задержаться в качестве зрителей, чтобы посмотреть на происходящий перформанс как на небольшое эстрадное действо. Однако для остальных прохожих подобные соревнования — не более чем уличный шум, привычный элемент звукового ландшафта.

Распространению данной формы исполнительства содействовали ди-джеи на локальных негритянских радиостанциях. Способ прослушивания подобных передач нередко коллективный (зачастую в пространстве одного двора или улицы) с последующим обсуждением или даже стихийным творческим «продолжением», что можно и необходимо рассматривать как одну из составляющих звукового ландшафта мегаполиса (Нью-Йорка), а реакцию слушателей — как один из ключевых факторов стилового развития.

Становление новых музыкальных стилей в академической традиции осуществляется, как правило, внутри исполнительских школ или на их стыке. Но вышеописанные формы творчества, рождаясь и развиваясь на открытых уличных площадках, в последствие выкристаллизовываются в отдельные самостоятельные исполнительские направления, при этом оставаясь частью звукового ландшафта данной локализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Schafer R. M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT, 1994. Ch. 5 «The Industrial Revolution». — P. 71–87.
2. Коллиер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк / Коллиер Дж. — Москва, Радуга, 1984. — С. 39–40
3. Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как предмет науки и инспирации композиторского творчества / И. В. Мациевский // Теоретические проблемы народно-инструментальной музыки: сб. реф. участников 1 инструментовед. науч. конф. фолькл. комиссии Союза Композиторов РСФСР / ред.-сост. И. В. Мациевский. — М.: Сов. композитор, 1974. — С. 12–20
4. Шулин В. В. Российский мюзикл в контексте развития жанра / В. В. Шулин // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств: науч. журн. / СПбГУКИ. — Санкт-Петербург: СПбГИК, 2016. — № 2. — С. 140–143

© Шулин Вячеслав Валерьевич (shulinv@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»