

Книга опубликована
в рамках издательской программы
Политехнического музея

ПОЛИТЕХ

Политехнический музей представляет новый взгляд на экспозицию, посвященную науке и технологиям. Спустя столетие для музея вновь становятся важными мысль и идея, а не предмет ими созданный.

Научная часть постоянной экспозиции впервые визуализирует устройство мира с точки зрения современной науки — от орбиталей электрона до черной дыры, от устройства ДНК до нейронных сетей.

Историческая часть постоянной экспозиции рассказывает о достижениях российских инженеров и изобретателей как части мировой технологической культуры — от самоходного судна Ивана Кулибина до компьютера на троичной логике и экспериментов по термоядерному синтезу.

Политех делает все, чтобы встреча человека и науки состоялась. Чтобы наука осталась в жизни человека навсегда. Чтобы просвещение стало нашим общим будущим.

Подробнее о Политехе и его проектах — на polytech.one



Институт музыкальных инициатив (ИМИ) — независимая некоммерческая организация, созданная с целью поддержки и развития российской музыкальной индустрии.

Проекты ИМИ:

- **ИМИ.Журнал** — медиа о музыкальной индустрии.
- **ИМИ.Семинары** — программа просветительских событий, посвященных изучению индустрии.
- **ИМИ.Книги и ИМИ.Исследования** — инициативы, посвященные глубокому изучению музыкальной индустрии.
- **ИМИ.Резиденция** — двухнедельная программа творческого развития для музыкантов.

<https://i-m-i.ru/>
<https://vk.com/imicomcommunity>
https://t.me/imi_live



*Эмме и Тому Бирнам, которые мирились
с моими подростковыми музыкальными порывами
и даже помогли время от времени*

ОГЛАВЛЕНИЕ

11	Предисловие
13	ГЛАВА ПЕРВАЯ: Творчество задом наперед
37	ГЛАВА ВТОРАЯ: Моя жизнь на сцене
83	ГЛАВА ТРЕТЬЯ: Как технологии формируют музыку: аналог
127	ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ: Как технологии формируют музыку: цифра
151	ГЛАВА ПЯТАЯ: Бесконечный выбор: сила рекомендаций
165	ГЛАВА ШЕСТАЯ: В звукозаписывающей студии
209	ГЛАВА СЕДЬМАЯ: Сотрудничество
233	ГЛАВА ВОСЬМАЯ: Бизнес и финансы
291	ГЛАВА ДЕВЯТАЯ: Как устроить сцену
311	ГЛАВА ДЕСЯТАЯ: Дилетанты!
347	ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ: Гармония мира
384	Благодарности
385	Примечания
389	Рекомендованная литература
392	Дискография
397	Иллюстрации
398	Об авторе

Я занимаюсь музыкой всю свою сознательную жизнь. Я этого не планировал, и поначалу это даже не было серьезным делом, но так уж получилось. Счастливая случайность, я бы сказал. Немного странно, однако, осознавать, что бóльшая часть моей личности связана с чем-то совершенно эфемерным. К музыке нельзя прикоснуться — она существует только в момент, когда ее слушают, но тем не менее она может радикально изменить наш взгляд на окружающий мир и наше место в нем. Музыка помогает пережить трудные периоды жизни, изменив наше отношение не только к самим себе, но и ко всему вовне. Мощная штука.

Однако довольно быстро я осознал, что одна и та же музыка в разных контекстах может не только иначе восприниматься слушателем, но и обретать совершенно новый смысл. Одно и то же музыкальное произведение может раздражать, бить по ушам, а может и заставить пуститься в пляс в зависимости от того, где вы его слышите — в концертном зале или на улице, а также от ваших намерений. То, как музыка работает или не работает, определяется не только тем, как она звучит изолированно (если такое ее состояние в принципе существует), но в значительной степени и тем, что ее окружает, где и когда вы ее слышите. Как музыка исполнена, как она продается и распространяется, как она записана, кто ее исполняет, с кем вы ее слушаете и, наконец, как она звучит — все это определяет не только то, работает ли музыкальное произведение, достигает ли желаемого эффекта, но и саму его суть.

Каждая глава этой книги посвящена определенному аспекту музыки и его контексту. В одной из глав поднимается вопрос, как технологии повлияли на звучание музыки и на то, что мы думаем о ней. В другой — рассматривается влияние мест, в которых мы ее слушаем. Главы при этом расположены не в хронологической последовательности. Вы можете читать их в любом порядке. Стоит все же отметить, что последовательность, выбранная моими редакторами и мною, несомненно, имеет свой ритм — он вовсе не случаен.

Это не автобиографический рассказ о моей жизни как певца и музыканта, но многое в моем понимании музыки, безусловно, было накоплено за годы, проведенные в студии и на сцене. В книге я использую этот опыт, чтобы пока-

зять, как менялись технологии и мои собственные представления о музыке и концертах. Многие из моих идей, к примеру, о том, что значит выходить на сцену, полностью изменились за эти годы, и, рассказывая историю своих выступлений, я тем самым делюсь своей, все еще развивающейся философией.

Многие проницательно писали о физиологических и неврологических эффектах музыки, ученые погрузились в исследования точных механизмов влияния музыки на эмоции и восприятие. Моя же цель несколько иная: я сосредоточился на том, как музыка формируется, прежде чем мы ее услышим, что определяет, доберется ли она до нас вообще, и какие факторы, внешние по отношению к самой музыке, могут заставить ее резонировать в нас. Есть ли рядом со сценой бар? Можно ли положить музыку в карман? Нравится ли она девушкам? По средствам ли нам она?

По большей части я избегал идеологических аспектов создания и производства музыки. Музыка может быть написана в поддержку националистических чувств или служить гимном восстания, свержения устоявшейся культуры, но будь то политические мотивы или темы поколений, в любом случае они выходят за рамки этой книги. Меня не особенно интересуют конкретные стили и жанры, поскольку мне кажется, что определенные модели и способы поведения везде примерно одинаковы. Я надеюсь, что в этой книге вы найдете что-то полезное для себя, даже если вы не интересуетесь моей музыкой. Меня также не занимают раздутые эго, которые движут некоторыми творцами, хотя темперамент музыкантов и композиторов формирует музыку не в меньшей степени, чем любое из явлений, которым я уделил столько внимания. Я скорее искал закономерности в том, как музыка сочиняется, записывается, распространяется и воспринимается, а затем спрашивал себя, направляли ли силы, которые формировали эти закономерности, мою собственную работу... и, возможно, работу других. Надеюсь, я говорю не только о себе! В большинстве случаев так оно и есть — да, я ничем не отличаюсь от других.

Не лишаем ли мы себя удовольствия, задавая подобные вопросы и пытаюсь понять, как работает эта машина? Лично я от этого ничего не теряю. Музыка не настолько хрупка. Ведь когда узнаешь, как работает тело, жизнь не перестанет радовать. Музыка существует с тех пор, как люди создали первые сообщества. Она никуда не исчезнет, но развиваются способы ее использования и ее смысл. Сейчас я способен отзываться на больше разновидностей и вариантов музыки, чем прежде. Когда пытаешься посмотреть шире и глубже, то оказывается, что и само озеро шире и глубже, чем мы думали.

Творчество задом наперед

Я очень долго вникал в процесс творчества и наконец понял: все то, что написано, нарисовано, вылеплено, спето или исполнено, в значительной степени определяется контекстом. Не бог весть какое прозрение, и все же оно идет вразрез с общепринятой идеей, будто творческий процесс берет начало в некоем внутреннем переживании, всплеске страсти или чувства и что порыв к творчеству не терпит никакой адаптации, а просто должен быть услышанным, прочитанным или увиденным. Считается, что в определенный момент в глазах классического композитора появляется странный блеск и он начинает неистово строчить полностью продуманную композицию, которая не могла бы существовать ни в какой другой форме, а рок-певец, одержимый вожделием и иными демонами, вдруг раздражается удивительной, идеально выстроенной песней длительностью в три минуты и двенадцать секунд — ни больше ни меньше. Это романтическое представление о творческом процессе, а на самом деле путь творчества чуть ли не прямо противоположен этой концепции. Полагаю, что все мы, пусть и неосознанно, инстинктивно, стремимся к тому, чтобы соответствовать уже существующим форматам.

Конечно, страсть вполне может в этом участвовать. Если форма, которую примет произведение, предопределена и оппортунистична (в том смысле, что человек создает что-то, потому что есть такая возможность), из этого еще не следует, что творение должно быть холодным, механическим и бессердечным. Темные и эмоциональные элементы обычно проникают в него, и процесс адаптации — поиск формы, соответствующей контексту, — в основном



А



В

бессознательн, инстинктивен. Обычно мы его даже не замечаем. Возможность и доступность часто служат предпосылками изобретения. Да, при этом рассказывается эмоциональная история, «снимается камень с души», но форма рассказа заранее определена предшествующими контекстуальными ограничениями. Мне кажется, это вовсе не так уж плохо. И слава богу, что нам не приходится каждый раз изобретать велосипед.

В каком-то смысле мы творим задом наперед, сознательно или бессознательно создавая именно такое произведение, которое соответствует доступной нам площадке. Это справедливо для разных видов искусств: картины создаются с прицелом на то, чтобы хорошо смотреться на белых стенах галерей, а музыка пишется, чтобы хорошо звучать в танцевальном клубе или концертном зале (но не там и там одновременно). В некотором смысле именно пространство, платформа и программное обеспечение «делают» искусство, музыку и т. д. Каждый локальный успех влечет за собой создание других площадок, аналогичных по размерам и форме той, на которой он состоялся, и рассчитанных на дальнейшее производство чего-то подобного. Через некоторое время форма произведения, преобладающая в этих пространствах, уже воспринимается как нечто само собой разумеющееся: естественно, мы слушаем симфонии почти исключительно в симфонических залах.

На фотографии выше запечатлено помещение в клубе CBGB*, где впервые прозвучали некоторые мои песни.^А Попробуйте не обращать внимания на милую

* CBGB (полностью CBGB-OMFUG — Country, BlueGrass, Blues, and Other Music for Uplifting Gourmandizers, «Кантри, блюграсс, блюз и другая музыка для возвышенных гурманов») — легендарный клуб,



обстановку зала и сосредоточьтесь на размере и форме. На соседнем снимке изображена выступающая там группа.^В Звук в CBGB был на редкость хорош. Мебель, барная стойка, кривые неровные стены, нависающий потолок, да и просто раскиданный повсюду хлам — все это обеспечивало прекрасное звукопоглощение и неровные акустические отражения, те качества, воссоздание которых в студии может влететь в копейку. Важно, что эти качества оказались очень подходящими для вполне конкретной музыки. Так, отсутствие реверберации гарантировало, что мелкие детали будут услышаны, а скудные размеры не позволяли публике пропустить ни единого интимного жеста или выразительного движения исполнителя — по крайней мере выше пояса. Но все то, что происходило ниже пояса, оставалось невидимым, скрытым за толпой наполовину сидевших, наполовину стоящих слушателей. Большинство из них понятия не имели, что парень на фотографии катался по сцене — он просто не попадал в поле их зрения.

Первоначально предполагалось, что в этом нью-йоркском клубе будут играть блюграсс и кантри, так же как и в нэшвиллском Tootsie's Orchid Lounge*. Певец Джордж Джонс знал, сколько шагов от служебного входа в Grand Ole Opry**

существовавший в Нью-Йорке на Манхэттене с 1973 по 2006 год. Вопреки названию, считается местом зарождения панка и новой волны. — *Здесь и далее примечания научного редактора, если не указано иное.*

* Еще один легендарный клуб, который в 1964 году в Нэшвилле открыла Тутси Бесс. Она умерла в 1978-м, а клуб по-прежнему существует. Здесь в разное время начинали выступать такие будущие звезды кантри, как Пэтси Клайн, Уилли Нельсон и Крис Кристоферсон.

** Grand Ole Opry House — здание в Нэшвилле, из которого ведется трансляция одноименной радиопередачи в формате концертов кантри-музыки. "Grand Ole Opry House" — одна из старейших радиопрограмм в Америке (существует с 1925 года).

до задней двери Tootsie's — ровно тридцать семь. Чарли Прайд дал Тутси Бесс шляпную булавку, чтобы та отгоняла с ее помощью буйных клиентов.

Выше помещены фотографии типичных исполнителей в Tootsie's.^C По обстановке эти два клуба — Tootsie's и CBGB — практически идентичны. Примерно одинаково вели себя в них и зрители.^D

С музыкальной точки зрения два места тоже отличались друг от друга меньше, чем могло бы показаться: по структуре исполнявшиеся там номера были сходны, даже несмотря на то, что когда-то любители кантри в Tootsie's ненавидели панк-рок, и наоборот. Когда Talking Heads впервые играли в Нэшвилле, ведущий провозгласил: «Панк-рок приходит в Нэшвилл! В первый и, вероятно, последний раз!»

И Tootsie's, и CBGB — бары. Люди в них пьют, заводят новых друзей, кричат и падают, поэтому исполнителям приходится играть достаточно громко, чтобы их услышали, — так было и так есть. (К слову, громкость в Tootsie's обычно намного выше, чем в CBGB.) Разглядывая эти скудные свидетельства, я задумался о том, в какой мере моя музыка создавалась специально — пусть, возможно, и бессознательно — для этих мест? (Я не знал о Tootsie's, когда начал сочинять песни.) Это побудило меня предпринять небольшие изыскания, чтобы выяснить, не пишутся ли и другие виды музыки в расчете на определенный акустический контекст.

ВСЕ МЫ — АФРИКАНЦЫ

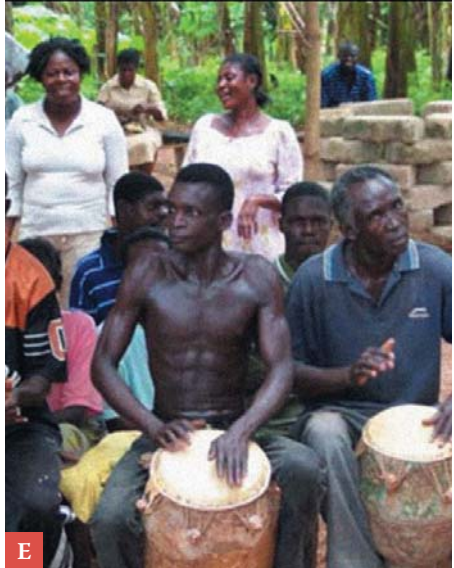
ПеркуSSIONная музыка хорошо звучит на открытом воздухе, где люди могут танцевать или просто общаться. Замысловатые и многослойные ритмы, типичные для такой музыки, не смешиваются в кашу, как было бы, скажем, в школьном спортзале. Кто бы стал придумывать такие ритмы, играть их и вообще с ними связываться, если бы они ужасно звучали? Никто. Ни за что на свете. Кроме того, такая музыка не нуждается в звукоусилении, хотя оно и пришло позже.

Американский музыковед Алан Ломакс в книге «Стиль и культура фолк-песен» утверждает, что структура этой музыки и других ее типов — преимущественно музыки ансамблей без лидеров — возникает в эгалитарных обществах и является их отражением, но это уже совершенно другой уровень контекста¹. Мне нравится его теория, будто музыкальные и танцевальные стили являются метафорами социальных и сексуальных нравов обществ, в которых они

рождаются, но это не то, на чем я собираюсь сосредоточиться в этой книге.

Некоторые утверждают, что инструменты, изображенные на фото^E, были сделаны из легкодоступных местных материалов, то есть удобство (а также неискушенность) определило природу музыки. Такая оценка подразумевает, что эти устройства и звуки — лучшее, на что способна данная культура в сложившихся обстоятельствах. Но, на мой взгляд, эти инструменты тщательно создавали, отбирали, доводили до ума и играли на них так, чтобы идеально вписаться в физические, акустические и социальные условия. Музыка — как по звучанию, так и по структуре — находится в полной гармонии с тем местом, где ее слушают, она идеально подходит для сложившейся ситуации. Музыка, как живое существо, эволюционировала, чтобы соответствовать доступной нише.

Но та же самая музыка, сыгранная в соборе, превратится в звуковую кашу.^F Западная музыка в Средние века исполнялась в готических соборах с каменными стенами или в архитектурно схожих с ними монастырях и крытых галереях. Реверберация в этих пространствах длится долго — в большинстве случаев более четырех секунд, — поэтому нота, спетая несколько мгновений назад, повисает в воздухе и сливается с теми, что следуют за ней. Произведение с меняющейся тональностью при наложении и столкновении нот неизбежно вызовет диссонанс и натуральную звуковую мешанину. Музыка, которая развивалась в этих пространствах, которая здесь лучше всего звучит, — модальная, с очень долгими нотами. Медленно развивающиеся мелодии, которые избегают тональных изменений, прекрасно работают и усиливают потустороннюю атмосферу. Этот вид музыки не только благозвучен, но и помогает усилить то, что мы привыкли считать духовной аурой. Африканцы же, чья религиозная музыка часто ритмиче-

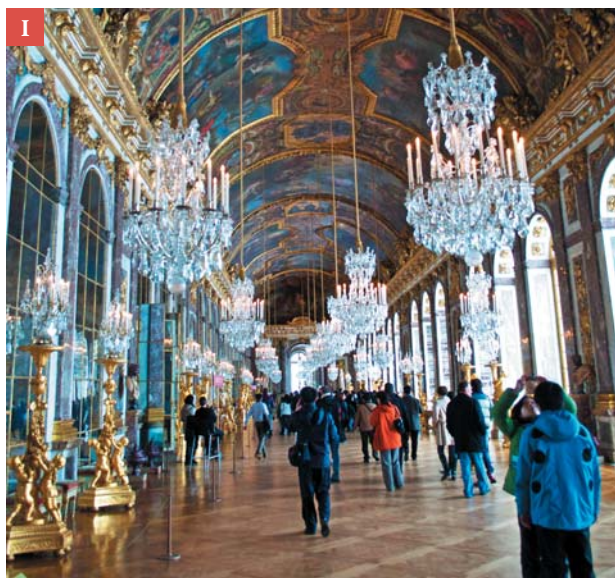


ски сложна, могут не связывать музыку, которая возникает в этих пространствах с духовностью; им она может показаться расплывчатой и невнятной. Известный исследователь мифов Джозеф Кэмпбелл, однако, полагал, что храм и собор привлекательны, потому что они своим внутренним пространством и акустикой напоминают пещеру, где первые люди начали выражать свои духовные стремления. Ну или, по крайней мере, мы думаем, что там они выражали подобные чувства, так как от этой деятельности не осталось почти никаких следов.

Считается, что бóльшая часть западной средневековой музыки была гармонически «простой» (с редкими изменениями тональности), потому что композиторы еще не развили использование сложных гармоний. Однако в данном контексте не возникало необходимости или желания создавать сложные гармонии, поскольку они ужасно звучали бы в таких пространствах. С творческой точки зрения композиторы поступали совершенно правильно. Думать, что в музыке существует «прогресс» и что музыка сейчас «лучше», чем раньше, — типичный высокомерный эгоизм нынешнего века. Это миф. Творчество не «улучшается».

Бах много играл и писал в начале XVIII века в церкви, которая была меньше готического собора.⁶ Как вы можете себе представить, там уже стоял орган и звук отражался от стен (пусть и не так сильно, как в огромном соборе).

Музыка, которую Бах писал для таких пространств, звучала в них хорошо: пространство расширяло звук единственного инструмента, органа, а также скрадывало ошибки, когда Бах по обыкновению пробегался по гаммам. В подобных местах переходы из одной тональности в другую в свойственной ему новаторской манере были рискованным делом. Раньше композиторы, писавшие для таких церквей, всегда оставались в одной и той же тональности,



звучали размазанно и монотонно, и, если акустически пространство походило на пустой бассейн, в этом не видели никаких проблем.

Недавно мне довелось побывать на фестивале балканской музыки в Бруклине, который проходил почти в таком же зале, как церковь, изображенная на предыдущей странице. В центре зала играли духовые оркестры, и люди танцевали вокруг них. Звук был довольно гулким, не очень-то подходящим для сложных ритмов балканской музыки, но опять же, эта музыка и не придумывалась в подобных местах.

В конце XVIII века Моцарт исполнял свои произведения во дворцах знатных покровителей — в просторных, но не гигантских помещениях.^{H.1} По крайней мере, поначалу он сочинял музыку, не ожидая, что ее будут слушать в симфонических залах, где она часто исполняется сегодня, а скорее держал в уме эти небольшие, более камерные пространства. Такие пространства были заполнены людьми, чьи тела и изысканная одежда приглушали звук, и это в сочетании с изящным декором и скромными размерами (по сравнению с соборами и даже обычными церквями) означало, что его столь же изящная музыка была ясно слышна со всеми присущими ей изощренными деталями.

Под нее можно было также танцевать. Полагаю, для того чтобы музыку стало слышно поверх танцев, топота ног и сплетен, нужно было придумать, как сделать музыку громче, а единственный способ добиться этого — увеличить оркестр, что в итоге и произошло.

Между тем в те же времена некоторые ходили слушать оперу. Театр Ла Скала был построен в 1776 году, и изначально место для оркестра состояло из нескольких отсеков, а не из рядов сидений, как сейчас.^J Люди ели, пили, разговаривали и общались во время выступлений, поведение аудитории — важная



часть музыкального контекста — было тогда совсем другим. Раньше слушатели общались и перекрикивались друг с другом во время выступлений. Они также кричали, требуя исполнения популярных арий на бис! Когда им нравилась мелодия, они хотели услышать ее снова — сейчас же! Атмосфера была больше похожа на клуб CBGB, чем на современный оперный театр.

Ла Скала и другие оперные театры того времени были довольно компактными по сравнению с огромными оперными театрами, которые сейчас доминируют в большей части Европы и Соединенных Штатов. Глубина Ла Скала и многих других оперных театров того периода сравнима с Highline Ballroom или Irving Plaza* в Нью-Йорке, но Ла Скала выше и сцена там больше. К тому же звук в этих оперных театрах довольно плотный (в отличие от сегодняшних больших залов).

Я выступал в некоторых из них: если не перестараться с громкостью, подобные места удивительно хорошо подходят для некоторых видов современной поп-музыки.

Взгляните на Байройтский фестиваль театр, который Рихард Вагнер построил для своей музыки в 1870-х годах.^К Нетрудно заметить, что он не такой уж огромный. Не намного больше, чем Ла Скала. Вагнеру хватило настойчивости, чтобы создать место, наилучшим образом соответствующее той музыке, которую он задумал, — и это вовсе не означает, что там стало намного больше мест для зрителей, чего сегодня мог бы потребовать практичный антрепренер. Увеличено было именно пространство для оркестра. Вагнеру понадобились оркестры большего состава, чтобы воплотить всю помпезность его музыки. По его заказу были созданы новые, огромные медные инструменты**, и он также потребовал увеличить басовую секцию, чтобы создавать внушительные оркестровые эффекты.

Вагнер в некотором смысле не вписывается в мою модель: его воображение и эго были такого размера, что просто не вмещались в существующие пространства. Он оказался исключением, тем, кто не желал приспособиться. Но при этом он лишь раздвигал границы уже существующей оперной архитектуры, а не изобретал что-то радикально новое. С тех пор как Вагнер построил свой театр, он сочинял практически только для него и его особых акустических качеств.

Со временем залы, в которых исполнялась симфоническая музыка, становились все больше и больше. С музыкальным форматом, изначально придуман-

* Highline Ballroom, Irving Plaza — известные концертные залы.

** Подразумевается вагнеровская труба, изобретение которой приписывается самому композитору.

ным для дворцовых и более скромных оперных залов, обошлись несправедливо, принудив его приспособиться к куда более реверберирующим пространствам. Поэтому следующие поколения классических композиторов писали музыку для этих новых залов с их новым звуком, и это была музыка, подчеркивающая свою текстуру, причем все чаще прибегали к звуковому шоку и трепету, чтобы достичь заднего ряда, который теперь был расположен значительно дальше. Необходимо было адаптироваться, и сочинители музыки так и поступили.

Музыка Малера и других более поздних симфонистов хорошо звучит в таких пространствах, как Карнеги-холл.^L Ритмичной музыке, перкуссионной музыке с барабанами — вроде той, что я делаю, — здесь приходится несладко. Мне доводилось выступать пару раз в Карнеги-холле, и в теории это может сработать, но все-таки далеко не идеально. Я больше не буду там играть такую музыку. Я понял, что не всегда самое престижное место подходит именно для твоей музыки. Своего рода «акустический барьер» можно было бы рассматривать как тонкий заговор, звуковую стену, способ держаться подальше от всякого сброда — но об этом позже.

ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА

Пока классическая музыка осваивала новые площадки, то же самое происходило и с популярной музыкой. В начале прошлого века джаз развивался наряду с поздней классической музыкой. Эта популярная музыка первоначально игралась в барах, на похоронах, а также в борделях и в местах, где танцевали. В этих пространствах низкий уровень реверберации, и они были не такими большими, поэтому, как и в СВGB, грув был мощным и выходил на передний план.^M



L



M

Скотт Джоуплин и другие отмечали, что своим происхождением джазовые соло и импровизации были обязаны лишь прагматичному способу решения возникшей вскоре проблемы: «написанная» мелодия заканчивалась, и, для того чтобы жаждущим двигаться танцорам не пришлось останавливаться, музыканты переигрывали серию аккордов, сохраняя тот же грув. Музыканты научились растягивать и расширять любую часть мелодии, которая считалась популярной. Эти импровизации и удлинения развились из необходимости — именно так и появился новый вид музыки.

К середине XX века джаз превратился в своего рода классику, часто исполняемую в концертных залах, но если кому-то доводилось бывать в придорожных барах или воочию увидеть брасс-бенды Rebirth или Dirty Dozen* в таком месте, как Glass House** в Новом Орлеане, то ему известно, что под джаз вполне можно танцевать. Корни джаза — духовная танцевальная музыка. Да, это тот редкий вид духовной музыки, который ужасно бы звучал в большинстве соборов.

Набор джазовых инструментов также изменился — это было необходимо, чтобы музыка была слышна поверх топота танцоров и гула у барной стойки. Банджо наяривали громче, чем акустические гитары, да и трубы не отставали. Пока усилители и микрофоны не вошли в привычный обиход, обстоятельства диктовали выбор инструментов при сочинении и исполнении музыки. Составы исполнителей, а также партии, написанные композиторами, изменялись, чтобы было слышно музыку.

Кантри-музыка, блюз, латиноамериканская музыка и рок-н-ролл тоже изначально были музыкой для танцев и потому достаточно громкими, чтобы перекрыть болтовню. Звукозапись и звукоусиление всё изменили, но в то время, когда эти жанры формировались, такие факторы только начинали ощущаться.

ПОТИШЕ, ПОЖАЛУЙСТА

Вместе с классической музыкой изменились не только места исполнения, но и поведение зрителей. Где-то с 1900 года, как пишет музыкальный критик Алекс Росс, классическому зрителю больше не разрешалось кричать, есть

* Dirty Dozen — джаз-оркестр медных духовых (брасс-бенд), существует с 1977 года. Первым добавил в традиционный новоорлеанский джаз элементы фанка и бибопа. Rebirth — еще один новоорлеанский брасс-бенд (с 1983 года), который смешивает духовой джаз с фанком, хип-хопом и соулом.

** Glass House — небольшой популярный джаз-клуб в центре Нового Орлеана.

и болтать во время выступления². Вместо этого он должен был сидеть неподвижно и сосредоточенно слушать. Росс намекает, что это был способ отвлечь простонародье от новых симфонических залов и оперных театров. (Видимо, предполагалось, что низшие классы от природы шумны.) Музыка, которая во многих случаях годилась для всех, теперь стала элитарной. В наши дни, если во время классического концерта у кого-то звонит телефон или человек просто шепчет соседу на ухо, представление может остановиться.

Эта политика исключения повлияла и на сочиняемую музыку: так как никто больше не говорил, не ел и не танцевал, музыка приобрела исключительную динамику. Композиторы знали, что каждая деталь будет услышана, поэтому теперь можно было включать в произведения очень тихие или гармонически сложные пассажи. Большая часть классической музыки XX века подходила (и была специально сочинена) только для социально и акустически ограниченных помещений. Появился новый вид музыки, который не существовал ранее, а в будущем появление и совершенствование технологии записи сделает эту музыку более доступной и повсеместной. Пересматривая социальные параметры концертного зала, веселье публики принесли в жертву — для сливок общества это было почти мазохизмом, ведь они тем самым ограничили и собственную жизнерадостность, но я думаю, что у аристократов имелись свои приоритеты.

Хотя теперь можно было услышать самые тихие гармонические и динамические детали и сложности, выступление в этих больших, сильнее реверберирующих залах означало, что ритмические вещи становились менее отчетливыми и гораздо более размытыми — можно сказать, менее африканскими. Даже джаз, который теперь звучал в этих залах, стал своего рода камерной музыкой. Во всяком случае, никто не танцевал, не пил и не кричал: «Круто!», даже когда выступали Бенни Гудмен, Дюк Эллингтон или Уинтон Марсалис, самые свингующие бенды. Небольшие джаз-клубы последовали этому примеру: никто больше не танцует в Blue Note или Village Vanguard*, даже несмотря на то, что по бокалам бесшумно разливают спиртное.

Можно заключить, что не случайно изысканную американскую концертную музыку лишили веселой расслабленной атмосферы. Отделение тела от головы, по-видимому, было преднамеренным: вряд ли кто-либо сохранит серьезный вид, если вокруг танцуют шимми. (Не то чтобы любая музыка нацелена исклю-

* Blue Note, Village Vanguard — известные и авторитетные джазовые клубы, оба расположены в нью-йоркском районе Гринвич-Виллидж.

чительно либо на тело, либо на голову — столь безусловное разделение представляет собой интеллектуальный и социальный конструкт.) Серьезная музыка, по такой логике, поглощается и потребляется только в зоне, расположенной выше шеи. Области ниже шеи выглядят ненадежными с точки зрения общества и морали. Люди, которые так думали и навязывали подобный способ встречи с музыкой, вероятно, также наверняка отмахнулись и от новаторских, сложных аранжировок танго-оркестров середины века. Тот факт, что танго было новаторским и в то же время очень даже танцевальным, создавал для искушенных слушателей XX века своего рода когнитивный диссонанс.

ЗАПИСАННАЯ МУЗЫКА

С появлением звукозаписи в 1878 году природа мест, в которых звучала музыка, изменилась. Теперь музыка должна была одновременно удовлетворять две совершенно разные потребности. Гостиная с фонографом стала новой площадкой, для многих людей она заменила концертный зал или клуб.

К 1930-м годам большинство людей слушали музыку либо по радио, либо на домашних фонографах.^N С появлением таких устройств многим, вероятно, довелось услышать куда больше разнообразной музыки, чем было бы возможно вживую. Музыка теперь могла быть полностью свободна от любого контекста, в котором ее исполняли, или, вернее, контекстом, в котором ее слушали, стали гостиная и музыкальный автомат — альтернативы все еще популярным танцевальным и концертным залам.

От исполнителя музыки теперь ожидалось, что он будет творить для двух совершенно разных пространств: помещения для концертов и места, где на-

ходится устройство, способное воспроизводить запись или принимать радиопередачу. С социальной и акустической точек зрения эти пространства крайне далеки друг от друга. Но композиции должны были быть одинаковыми! Аудитория, услышав и полюбив песню по радио, естественно, хотела услышать ее же в клубе или концертном зале.

Эти требования кажутся мне несправедливыми. Исполнительские навыки,



не говоря уже об оркестровке и акустических свойствах, для каждого места требуются совершенно разные. Точно так же, как театральные актеры зачастую кажутся слишком громкими и утрированно выразительными тем, кто привык к актерской игре в кино, так и требования различных музыкальных сред подчас оказываются взаимоисключающими. То, что идеально для одного, может порой стодиться для другого, но далеко не всегда.

Музыканты и певцы адаптировались к этой новой технологии. Микрофоны, с помощью которых записывали музыку и вокал, меняли то, как исполнители пели и играли на инструментах.^О Певцам больше не нужно было обладать отличными легкими, чтобы добиться успеха. Фрэнк Синатра и Бинг Кросби одними из первых приспособились к пению «в микрофон». Они скорректировали свою вокальную динамику так, как раньше никому и в голову бы не пришло. Сегодня это может показаться не столь радикальным, но на тот момент тихое проникновенное пение было новым видом исполнения. Это попросту не сработало бы без микрофона.

Чет Бейкер пел и вовсе шепотом, как и Жуан Жилберту, а за ними и миллионы других исполнителей. Для слушателя эти парни звучат как любовники, шепчущие прямо в ухо и вкрадчиво проникающие в мозг. Никто никогда прежде так не переживал музыку. Излишне говорить, что без микрофонов эта интимность вовсе не была бы услышана.

Технология превратила гостиную или любой небольшой бар с музыкальным автоматом в концертный зал^Р — там часто и танцевали. Помимо изменения акустического контекста, записанная музыка также позволила музыкальным площадкам существовать без сцен, а зачастую и вовсе без живых музыкантов.



Р



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru