

Концертный зал, аудиокультура и судьба музыканта

(переработанный в статью доклад на Международной научно-практической конф. «Судьбы и карьеры художников на рубеже XX–XXI веков» (К 90-летию Я.Б. Иоскевича). СПб, РИИИ, 7–8.11.2016)

А.Ю.Крамер

канд.культурологии

Ленинградский государственный университет им А.С.Пушкина

1.

Концертный зал появился второй половине XVIII века, когда оркестр был осознан как самостоятельный музыкальный инструмент, со своими устойчивыми вариантами тембрового микста и единства исполнения [37]. Такому инструменту уже чисто технологически необходимо специальное место для концертов и репетиций. В первой трети XIX века складывается в уже современных чертах профессия дирижера. Именно в это время композитор-дирижер повернулся спиной к слушателям (И.Мозель, К.Вебер, Ф.Мендельсон, позже Ф.Лист, Р.Вагнер); в это время С.Эрар изобретает механизм двойной репетиции для фортепиано («инструмента-оркестра»); именно в это время «романтические виртуозы» – прежде всего Ф.Лист и Н.Паганини, – вносят радикальную театрализацию в работу исполнителя-солиста: эмоции, экспрессию, волю, сценический образ, вплоть до «божественного» или «демонического» [8; 31]. Концерт превращается в зрелище – своего рода «театр пантомимики» [18], у дирижера появляются амплуа (дирижер-«диктатор», «реставратор», «поэт» и т.д.). Прямое и почти мгновенное следствие: концертный зал теперь проектируется как зал театральный, но без декораций.

Уже на сложившейся почве дирижер (Г.фон Бюлов, В.Фуртвенглер и др.) становится самостоятельной фигурой, в художественном смысле равной композитору и театральному режиссеру одновременно. Дирижер как «художественный руководитель» становится публичной фигурой, в том числе в системе «приглашенных звезд» (П.Чайковский на открытии Carnegie Hall, И.Штраус – на концерте в Бостоне с оркестром в 2000 и хором в 20 тыс. человек [1]).

Основных способов для старта карьеры композитора в XIX веке было три: в качестве пианиста (Ф.Шопен, М.Балакирев, Б.Барток, С.Прокофьев), дирижера (Г.Малер), или «через заинтересованного дирижера» (А.Бородин, Н.Римский-Корсаков, П.Хиндемит, Д.Шостакович). В XX веке к этому списку добавился путь «через режиссера или продюсера» (И.Стравинский, Д.Гершвин, А.Шнитке, Э.Артемьев, В.Косма, Ф.Гласс, Х.Циммер и др.)

2.

С появлением звукозаписи и радио размывается единство места слушателя и исполнителя в концерте, разрушается единство места и времени концерта, разрушается принцип уникальности события концерта, исчезает обязательность аплодисментов как финальной точки распределенного музыкального произведения. Взамен появляется управляемость контакта: слушатель может выбрать музыку по желанию, начать или прекратить слушание в любой момент и с любого места.

Звукозапись была осознана как опредмечивание исполнения в «памятник искусства»; в поиске совершенной записи дирижеры (например, Б.Вальтер и Л.Стоковский, позже Г.Караян) очень придирчиво выбирают залы для концертных записей [20; 35]. Попутно специальный акцент делается на техническое совершенство исполнения – появляется специфическое «спортивное» расслоение оценки на «технику» и «артистизм».

Звуковое кино сразу подчинило музыку звукорежиссуре; в сценических искусствах появляется микрофонная «подзвучка», – в 1970-е фонограммы окончательно вытеснят оркестры из драмтеатра, который (не без «содействия» мюзикла) начинает в конце XX века склоняться к тотальному управлению акустикой.

3.

На момент появления многоканальной звукозаписи (1940-е) возможности студийной звукозаписи всерьез начинают конкурировать с «живым» концертом. Тем самым началась эпоха разделения на «студийных» и «концертных» музыкантов.

Так, Я.Хейфец записывает (1946) обе сольные партии в концерте И.С.Баха для двух скрипок с оркестром, что в «реальном» концерте невозможно. Г.Гульд в начале 1960-х склеивает одну из фуг «Хорошо темперированного клавира» из девяти студийных фрагментов и, будучи восхищен, пишет своего рода апологию звукозаписи [3].

Между 1955 и 1975 годами массовое производство транзисторов и микросхем запустило тотальную миниатюризацию аудиотехники; как следствие, лавинообразно растет индустрия электронных музыкальных инструментов (синтезаторы, сэмплеры, устройства обработки звука). В 1960–1970-х происходит взрывной рост бизнеса звукозаписывающих компаний (EMI, Decca, PolyGram и др.) и столь же взрывная монетизация смежных прав (Римская конвенция, 1961). Заметим, что в середине XIX века аналогичным был взлет нотопечатательского бизнеса, в середине XX-го – концертных организаций; в наше время – корпораций, для которых звукозапись – только часть обширного мультимедийного комплекса, включающего музыкальные конкурсы [25]. Собственно, конкурсы, компании звукозаписи, а позже – компании, выпускающие компьютерные игры – это еще три, специфические для XX века, варианта начать музыкальную карьеру, – вдобавок к упомянутым выше.

В конце 1960-х начинается тотальный слом аудиокультуры: за 20 лет (1975–1995) появляется электронная музыка, электронные методы контроля звука, а с появлением персональных компьютеров, MIDI и программных секвенсоров (а далее DAW) композиторское дело переходит в разряд do-it-yourself-музыки (DIY), что немедленно вызвало дискуссии о сути профессии музыканта (вспомнили Дж.Кейджа, который еще в 1937-м назвал композитора «organizer of sound», заговорили о «конце времени композиторов» и т.д.). Электронная музыка начиная с конца 1950-х проникает в академическую музыку, в джаз, рок, поп-музыку. Студии электронной музыки открываются в Кёльне, Нью-Йорке, Милане, Москве. Электронная музыка прочно обосновывается в кинематографе, в котором в 1980-е появляются системы объемного звука.

К слову, к концу XX века произошел любопытный поворот: если ранняя электронная музыка так или иначе соотносила себя с инструментами XIX–XX веков, то «современная музыка» конца рубежа XXI века весьма часто, используя симфонический инструментарий, пыталась воспроизвести электронные звучания. Под влиянием электронной музыки под вопросом оказалась традиционная нотация – партитуры, начиная с последней четверти XX века, сильно смахивают на произведения «визуальной поэзии» [24]. Все чаще говорят о пересмотре «пост-акусматической» парадигмы музыки – композиция рассматривается в наши дни как процесс «создания слуховых ландшафтов в сознании слушателя» (цит. по [19, с.491]).

4.

В 1958 году Ле Корбюзье и Я.Ксенакис для WorldExpo в Брюсселе возводят экспериментальный концертный зал (Philips Pavilion) специально для электронной музыки Э.Вареца и того же Ксенакиса. На дальнейшем творчестве Э.Вареца это никак не сказалось, а Я.Ксенакис еще до 1960-го проработал архитектором в ателье Ле Корбюзье, прежде чем начал карьеру композитора.

В 1956-м в Берлине было начато строительство здания Philharmonie, она же «цирк Караяна» (арх. Х.Шарун, закончено в 1963), – с Большим залом неправильной формы и оркестром в середине зала. Акустика специально рассчитывалась, в том числе и под звукозапись, – это было прямым требованием Г.Караяна, который, что немаловажно, был близко знаком и часто консультировался с основателем корпорации Sony А.Морита.

Постройка Berliner Philharmonie оказала сильнейшее воздействие на архитектуру концертных залов – зал неправильной формы с полным акустическим контролем становится нормой («третий» Gewandhaus, филармония в Мюнхене, Зал Сегерстрома в Коста-Меса, Walt Disney Concert Hall, концертный зал Мариинского театра и др).

Как ни парадоксально, возможности этих залов не оказывают почти никакого влияния ни на композиторов, ни на исполнителей. Композиторы, как правило, сочиняли и сочиняют для солистов, дирижеров и оркестров, но не для залов: законы оркестровки рассчитаны на «средний» зал и «стандартный» состав оркестра так, чтобы более-менее одинаково звучать в более-менее одинаковых залах. Парадоксально, но сказанное относится и к джазовым оркестрам, и к рок- / поп- ансамблям.

А для электронной музыки совершенно без разницы, какова архитектура и акустика концертного зала.

5.

Несколько слов о концерте, слушании и «потреблении музыки».

Традиционный концерт для слушателя (в том числе и профессионального) состоит из двух частей: активной (купить билет, собраться, пойти или доехать) и пассивной (слушать предложенную музыку). Современные практики слушания музыки почти сплошь активны – выбор музыки, покупка / скачивание / подбор плейлистов, управление слушанием, слушание в тот момент, когда хочется. Это, конечно, можно обозначить как «prosumerism» или «процесс творческого конструирования идентичности» [7, с.47], – но вот вопрос: насколько публична практика слушания музыки в наушниках на улице города? И второй вопрос: если да, можно ли различить поведенческую публичность и наличие внутренней ориентации на такое поведение [5, с.56]. И второй момент: концепт «массового производства символов различия» [6, с.5] в условиях индивидуального прослушивания неочевиден, в отличие от ситуаций публичного концерта.

Продолжая «читать Веблена через Бурдье», отметим: у Ж.Лакана есть замечательное – «то, что возникло в качестве потребности, назовется требованием» [12, с.104]. Требование (в оригинале *demande*) имеет четкий оттенок обязательности удовлетворения (подробнее о факторах обязательности см. [15]). Перенос в наш контекст: чтобы желание услышать музыку превратилось в «потребность», нужен переход границы «хочу» в обязательное «должен», после чего «принуждение к потреблению» становится делом техники. Например, «стимулируют» желание переслушивать музыку [30] (тонкости механики принуждения см.[2]). Механизм запущен, и музыкант становится инструментом принуждения, принимая на себя «обязывающую идентичность» (как якобы нужно потребителю) например, рок-музыкант – «человек выживающий», джазмен – человек «интеллектуального верха и одновременно социального низа», в академической музыке обнаруживается система «звезд и фанатов» [9] и т.д. В этом смысле любая приписанная субъекту «наличная система потребностей» остается социальным конструктом (или научным мифом) [11, с.38] до момента интериоризации. А вот что считать принуждением и было ли оно – вопрос.

6.

Начиная с 1990-х, происходит второе изменение способов контакта с музыкой (первое произошло с «театрофоном», радио и грампластинками). Стандарт «мобильного слушателя», заданный в 1980-х с выходом Walkman и «бумбоксов», обрел устойчивость с появлением формата mp3 (1995) и появлением смартфонов примерно в то же время. Mp3-

коллекции становятся фактом культуры [38]; а слушание музыки на ходу – с середины 2010-х – практически фоновой практикой.

Как свидетельствуют социологические исследования, не менее 2/3 молодых (до 30 лет) людей пользуются для прослушивания музыки техническими устройствами – 55% интернет-пользователей используют смартфон для слушания потоковой музыки [29]; при этом концерты стабильно не посещают около 15% опрошенных (по всем возрастам). Всероссийский опрос 2009 года показал, что 2/3 опрошенных слушают музыку как фон, занимаясь другими делами [13; 14; 16; 17; 21; 23]. К сказанному добавим, по данным ВОЗ, более миллиарда человек 12–25 лет находятся из-за слушания через мобильные устройства в зоне риска приобретенной глухоты [33].

Сказанное касается не только музыки – слушают и аудиокниги (своего рода реинкарнация радиотеатра). В России 2015 года продажи аудиокниг составляли 15–17% общего объёма продаж цифрового литературного контента, при этом – мировая тенденция – за счет «войн копирайта» с 2011 наблюдается резкий рост цен на аудиокниги – в 2011 году они были дешевле бумажных в среднем в 2,2 раза, в 2015-м – всего в 1,6 раза [10].

К слову, эффект «мобильной автономности» (он же «walkman effect», он же «musica mobilis») в наши дни сопряжен еще с весьма любопытным эффектом sharing'a – обмена и совместного слушания звукозаписей, особенно через социальные сети: «приглашение к социальному взаимодействию, но только между участниками, которые уже знают друг друга и общались лицом к лицу» [26]. В практических обстоятельствах возникает ситуация, когда одну и ту же музыку слушают двое: правый наушник одному, левый – другому, при этом пространственная близость слушающих ограничена только длиной провода.

7.

То, что сохраняется во многом условное разграничение на залы академической музыки, джаза или поп-музыки – это, как представляется, уже «остаточное» институциональное давление. Концертные залы с середины XX века проектируются как универсальные, с универсально приемлемой и управляемой акустикой; мнением музыкантов мало кто интересуется.

С развитием управляемой акустики разница между «шумом» и «музыкой» «определяется случайно, без каких-либо осмысленных эстетических мотиваций» [28, с.166]. Однако для поколения 15–20-летних эстетика гораздо менее значима, чем три других фактора. Это, во-первых, индивидуально управляемый контент (выбор лично актуального). Во-вторых, возможность произвольного повторного прослушивания с любого места в любой момент. В-третьих, возможность прекращения слушания в любой момент (контроль – едва ли не самый важный фактор при использовании любого устройства для прослушивания [32]). Как следствие, замечает Э.Кларк, владелец «мобильного аудио» несет с собой «повсюду виртуальный звуковой мир, устраняющий повседневный случайный звуковой мир и заменяющий его полностью контролируемым музыкальным окружением» [22, с.65].

В сущности, происходит замена реального звукового ландшафта своими коллекциями, причем эта замена динамическая (потоковая, ср. [4, ч.2]) и зависит от маршрутов движения во время слушания. Особо важной представляется возможность слушать в случайном (shuffle) порядке – игра с ожиданиями, даже в случае хорошо знакомой музыки, включается в восприятие ландшафта [34] и участвует в навигационных играх со своеобразными «реконфигурациями» городского пространства [27; 36; 39].

8.

При всех прочих равных, DIY-музыка не отменяет актуальности традиционной модели концерта, когда черта зала разделяет звук «обыденный» и «эстетический», исполнитель «единовластвует» над слушателями, слушатель публичен «напоказ». Ровно в

той же мере модель «лайков», поставленных трекам в соцсетях, не отменяет актуальности традиционной модели «лейблов» звукозаписи, с ее стандартами «продаваемой музыки».

Тем не менее, постепенно «традиционная» событийность концерта – выделение из повседневности, пространственные и временные границы, коллективное соприсутствие, – замещается личностной событийностью высокой степени случайности при главенстве фонового характера практики. Это свидетельствует, в числе прочего, о трансформации культурных функций музыки – что бы мы ни понимали под «музыкой». Как и в XVIII веке, когда новые на тот момент практики контакта с музыкой привели к появлению концертного зала, так и сейчас – новые практики с неизбежностью творят новую судьбу для музыкантов будущего.

Список литературы:

1. Большое музыкальное празднество в Бостоне // Всемирная Иллюстрация. 1872. №.189. С.107.
2. Гольденцвайг Г.Д. Феномен «музыки-в-облаке» в российских реалиях: проблематика ценности // Вестн. Моск. ун-та. сер. 10: Журналистика. 2014 / Ч.1: №2. С.9–28 / Ч.2: № 3. С.26–38.
3. Гульд Г. Перспективы звукозаписи (1966) / Г.Гульд. Избранное. В 2-х кн.: кн.2. М.: ИД «Классика-XXI», 2006. С.95–115.
4. Иванов Д.В. Актуальная социология: веселая наука в поисках злых истин // Журнал социологии и социальной антропологии. 2010. Т.13 / Часть 1. №.2. С.21–51 / Часть 2. №.3. С.51–65.
5. Ильин А.Н. Культура общества массового потребления: критическое осмысление : монография. Омск : Изд-во ОмГПУ, 2014.
6. Ильин В.И. Общество потребления: теоретическая модель и российская реальность //Мир России. Социология. Этнология. 2005. Т. 14. №. 2. С.3–40.
7. Ильин В.И. Креативный консюмеризм как тренд современного общества потребления //Журнал социологии и социальной антропологии. 2011. Т. 14.№. 5. С.41–54.
8. Каюков В. А. Эволюция дирижирования: формы и типы музыкального управления // Музыкальная академия. 2013. №. 4. С.155–160.
9. Кирнарская Д.К. Музыка больше чем музыка: социология потребления звукового контента // Модернизация экономики и выращивание институтов: В 2-х кн. Кн. 2. М.: ИД ГУ-ВШЭ, 2005. С. 348–355.
10. Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад. М.: Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям, 2016.
11. Корнев В.В. К критике категории «потребление» // Вестник ТГУ. 2005. №287. С.37–40.
12. Лакан Ж. Образования бессознательного (Семинары: Книга V (1957/1958)). М.: ИТДГК «Гнозис», Издательство «Логос». 2002.
13. Музыка и люди // ФОМ, Культура и досуг. 12.12. 2012. [online] <http://fom.ru/posts/10731>
14. Общественное мнение – 2011. М.: Левада-Центр, 2012.
15. Овруцкий А.В. Потребление как функция культуры // Известия ИГЭА. 2011. № 5 (79) С.220–225.
16. Петрова А. Под какую музыку мы живем // База данных ФОМ. 08.07.2004. [online] <http://bd.fom.ru/report/map/of042606>

17. Полетаев Ю., Перфильева Е. О музыкальных предпочтениях россиян // Вестник общественного мнения. 2011. № 1 (107). С.102–108.
18. Смирнов Б.Ф. Дирижерско-симфоническое искусство. Музыкально-эстетические и социально-психологические аспекты. СПб.: Композитор, 2003.
19. Benschop R. Memory machines or musical instruments? Soundscapes, recording technologies and reference // International journal of cultural studies. 2007. Vol.10(4). P.485–502.
20. Beranek L.L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture (2nd ed.) N.Y.: Springer, 2006.
21. Botstein L. The Marginalization of Music: The American Example // The Musical Quarterly. 2014. № 96. P.69–177.
22. Clarke E.F. The Impact of Recording on Listening // Twentieth-century music. 2007. Vol.4. №1. P. 47–70.
23. Duggan M. Cell Phone Activities 2013 // Pew Research Center: September 19, 2013 . [online] <http://www.pewinternet.org/2013/09/19/cell-phone-activities-2013>
24. Fischer C.M. Worlds Collide: Utilizing animated notation in live electronic music / TIES 2014: 8th Toronto International electroacoustic symposium // eContact! Online Journal for Electroacoustic Practices. Vol.17(3) [online] http://www.econtact.ca/17_3/fischer_notation.html
25. Garofalo R. From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century // American Music. 1999. Vol. 17. No. 3. P.318–354.
26. Hakansson M., Rost M., Holmquist L.E. Gifts from friends and strangers: A study of mobile music sharing // ECSCW 2007. Springer London, 2007. P. 311–330.
27. Heye A., Lamont A. Mobile listening situations in everyday life: The use of MP3 players while travelling // Musicae Scientiae. 2010. Vol XIV. №1. P. 95–120.
28. Hosokawa S. The Walkman Effect // Popular Music. 1984. Vol. 4. P.165–180.
29. IFPI Music Consumer Insight Report 2016. IFPI, Ipsos MORI. [online] <http://www.ifpi.org/downloads/Music-Consumer-Insight-Report-2016.pdf>
30. Kawase S., Obata S. Psychological responses to recorded music as predictors of intentions to attend concerts: Emotions, liking, performance evaluations, and monetary value // Musicae Scientiae. 2016. Vol.20(2). P.163–172.
31. Kramer L. Franz Liszt and the Virtuoso Public Sphere / L.Kramer. Musical Meaning: Toward a Critical History. Berkeley: Univ. of Calif. Press, 2002. P.68–99.
32. Krause A.E., North A.C. Music listening in everyday life: Devices, selection methods, and digital technology // Psychology of Music. 2016. Vol.44(1). P.129–147.
33. Prevention of blindness and deafness: Make Listening Safe // World Health Organization. [online] <http://www.who.int/pbd/deafness/activities/MLS/en/>
34. Quinones M.G. Listening in Shuffle Mode // Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. 2007. 52 Jahrg. P.11–22.
35. Ryding E.S., Pechefsky R. Bruno Walter: a world elsewhere. New Haven: Yale Univ.Press, 2001.
36. Simun M. My music, my world: using the MP3 player to shape experience in London // New media & society. 2009. Vol 11(6). P.921–941.
37. Spitzer J., Zaslav N. The Birth of the Orchestra: History of an institution, 1650–1815. NY: Oxford University Press, 2004.
38. Sterne J. The mp3 as cultural artifact // New media & Society. 2006. Vol.8(5). P.825–842.
39. Yamasaki T., Yamada K., Laukka P. Viewing the world through the prism of music: Effects of music on perceptions of the environment // Psychology of Music. 2015. Vol.43(1). P.61–74.