

Музичний урбанізм: креативна тотожність людини і міста

Статтю присвячено культурологічній характеристиці сучасного міського музичного контексту і контенту. Розглянуто еволюцію становлення урбаністичних музичних напрямків від авангарду початку ХХ століття, появи і розвитку джазу, року і поп-індустрії до сучасних полістилістичних музично-урбаністичних явищ. Піднімається проблема самоідентифікації людини через музично-урбаністичну атмосферу сучасного мегаполісу з хаотичною сумішшю її унікальних та уніфікованих форм вияву. Увагу звернено на урбаністично-креативні тенденції містопорядкування, їхні конструктивні і негативні характеристики, перспективи віддалених наслідків. Проаналізовано авангардні тенденції у модерній музичній культурі («музика машин», «музика міста», урбан контемпорарі)

Ключові слова: місто, музика, урбанізм, авангард, джаз, креатив, самореалізація.

Постановка проблеми та її актуальність. Місто, міське середовище, модна сьогодні урбаністична тематика все більше стають предметом і конкретних соціокультурних та інфраструктурних проектів і процесів, з одного боку, з іншого ж – продовжують давню (принаймні, у межах ХХ століття) тенденцію містобудівних архітектурологічних концепцій пошуку ідеального міста з комфортними умовами життя, для забезпечення різноманітних потреб та інтересів міських жителів, а почасти, й утопічних, ідеалістичних міст-міфів. Блага мета, вимощена «кладовищами» паперових міст, міфологічних «Завтра» Гарньє, стьобних ільфо-петровських нью-васюків, нібито втілених, але часто невдалих і нарцистичних проектів-примар. Звичайно, місто має свої вібрації, ритми, мелодії - самобутню, часто нерівномірну і кострубату музичну розмітку... Свою енергетику, своє обличчя, свої особливі місця... Яка ця музика? Хто її творець, слухач, споживач? Так чи інакше, «наше місто» - фрагментарним, спорадичним і стихійним без претензії на струнку цілісність чи акуратну строкатість. Як плей-лист сучасної людини, що, практично, одночасно може слухати класику Й. С. Баха, українську шедрівку, блюз, модерний джаз Б. Еванса (до речі, українця за походженням, одного з найпотужніших піаністів ХХ століття, дзен-буддиста і поета, його мама мала дівоче прізвище Сорока і була з Полтавщини), дивним чином люблю попсу, бруталний рок, не-форматні треки й авангардні фрі-композиції. У нашій сфері зору місто, котре важко підвести під єдиний аналітичний знаменник і вивести такі ж єдині класифіковані його ознаки, характерологічні особливості чи риси темпераменту. «Архітектура – застигла музика» - кому лишень не приписували цю фразу, що стала сентенцією і, десь, навіть загальним місцем. Як «виражальна оболонка» (О. Габричевський), архітектура і музика – місто, у місті - справді, здатні тонко, майже невловимо і несвідомо «відчувати» усю різномасту палітру культурних відтінків, етичних цінностей, естетичних смаків, неоковирних гримас, манірних жестів свого часу. Хто тільки не писав і не пише про сучасну, вже урбаністичну, креативно-індустріальну(економічну) площину цього дивовижного явища...

Мега статті – оглянути динаміку становлення музично-урбаністичного дискурсу сучасного мегаполісу західного типу впродовж ХХ століття до початку ХХІ.

Виклад основного матеріалу. Технологічний дискурс модерного типу існування демонструє таку ж музичну форму. Взагалі-то, взаємини музики і техніки (технології) мають тривалу історію, упродовж котрої змінювалися музичні інструменти, власне техніка виконання, композиторська творчість, необхідність нотації музики і спеціальної музичної освіти. Сьогодні ж музика, котра була «ведучою» у цій взаємодії, раптом на початку ХХ століття сама звабилася технічними, машинними, індустріальними звуками і шумами. Захоплення футуристичними ідеями нової людини, нової краси, нового міста і, відповідно, нового мистецтва (нової музики) спонукали до пошуків передачі і фіксації власне , справді, новітніх звуків і шумів великих міст (заводських цехів, наповнених автомобілями вулиць, потягів, літаків, побутових приладів тощо). Така урбаністична мода порушила недоторкані

межі між музикою і просто звучанням (будь-чого і будь-кого), між прекрасним і потворним, високим і низьким, звернувшись до гротеску, іронії, стьобу, імітації, гри, «підручних» інструментів і непрофесійних виконавців. Примітно, що палітра митців (іноді важко назвати творців нової музики композиторами у класичному сенсі) була і є дуже розлога. Якщо навіть не вдаватися до детального переліку досить відомих імен та їхніх експериментальних витворів, все ж варто хоча б згадати найбільш максималістських новаторів: Балілла Прателла, Луіджи Русоло, Артур Онегер, Даріус Мійо, Франсіс Пуленк, Пауль Хиндемит, Курт Вайль, Чарлз Айвз, Ейтор Вілла-Лобос та інші, менш відомі чи ті, хто лише частково і фрагментарно використовував новітні «машинні» елементи у музиці. Крім того, важливим моментом «модерної музики» були нові звукові комплекси: шумофони, що втілював ідею музики як шумозвуку, терменфокси (за іменем російського інженера-винахідника Л. Термена), кольорово-світлові фортеп'яно та інші технічні пристосування для видобування не класичних впорядкованих звуків, а наближених до природних (екологічних) чи машинних (індустріальних, урбаністичних). Правда, пізніше ця тенденція продовжилася вже у післявоєнний час у створенні музики з допомогою нових технологічних пристроїв і програм, що співпало і було зумовлене прискореним науково-технічним прогресом (формальний техніцизм, «Формалізована музика» К. Штокгаузена, наприклад). Тут можна спостерігати особливу загальнокультурну тенденцію, пов'язану із депсихологізацією і технологізацією суспільного життя, післявоєнними етичними кризами, деструкцією старих ціннісних систем. Простір великого міста, загроза атомної війни, тотальна автоматизація у різних сферах повсякденного життя, стандартизація та уніфікація особливо міського середовища спонукали певну десентименталізацію музики, звернення до «знелюдненої» музики, музики як науки чи як формули.

Початок ХХІ століття пропонує музиканту, композитору, слухачу музичний «продукт», що часто вимагає досить розвиненої інформаційної (комп'ютерної) освіти. Проблема творчості трансформується у дискурс креативності, здатності компілювати, реміксувати, аранжувати, тобто «переписувати» і «пересприймати» музичний матеріал, де роль власне людини теж змінюється, активно змішуючись з електронними гаджетами і програмним забезпеченням, індивідуальне переплітається з уніфіковано-технологічним, безпосередні емоції з імітаційними стереотипами.

Ще один важливий момент Здавалося б, така строката музична картина мала б стимулювати індивідуальну творчість, самовиражальніта самоідентифікаційні процеси тощо. Натомість, така музичний і міський дискурси спонукають уніфіковані й усереднені смаки та образи, кітчеві прийоми, знайомі і прийнятні більшості, далекою від вишуканих і чудернацьких вподобань.

Слід, зазначити, що, будучи футуристами та урбаністами за своєю етичною спрямованістю та естетичними маніфестами, звертаючись до більшості (народу, пролетаріату, пересічних міських жителів, натовпу і т. п.), сподіваючись на їхню безумовну підтримку і прийняття такої близької і нібито зрозумілої їм музики, вони зіткнулися з парадоксальним і, водночас, закономірним явищем – такі композиції не те що не сприймали, а й дико критикували, брутально засуджуючи, а творців таких новітніх композицій навіть переслідуючи і караючи. І, треба визнати, такі випадки, хоч і позбавлені почасти конструктивних аргументів, мали свій резон. Таким чином, футуристична музика практично стала елітарним феноменом, предметом для професійних дискусій і відточування власних теоретичних позицій і концептуальних естетських демонстрацій. Як правило, «Симфонії гудків», балети «Сталь», «Завод», композиції «Аероплани», «Підводні літаки» та «Автобуси» залишилися лише частиною своєї бурхливої, щирої і зухвалої епохи.

Потім була «конкретна музика» (у тому числі, магнітофонна) К. Шеффера – звучання різного походження - шуми заводських машин (поршні, наковальні, автоматизовані конвеєри), звуки міста (сирени, клаксони, скрегіт рельс і шин), голоси людей (сміх, плач, стогін, шепіт, булькотіння), що записувалося на магнітофонну плівку деформувалися, монтувалися у довільному порядку, часто з допомогою розрізання плівки і наступного її склеювання тощо. Музика електронного генератора К. Штокгаузена зовсім не співвідносилася з людським голосом чи музичними інструментами, котру могло не почути людське вухо, чи яка могла звучати безконечно довго і т. п. Синтетична музика, котру і музикою назвати важко, бо вона не призначалася для слухання, виконувалася на електронному органі (Р. Муг, Х. Боде) – така собі «річ у собі», художня безцільність, естетичний тупик, етичний вакуум...

Якщо іти далі за асоціативним рядом, то у сучасному великому місті якраз можна віднайти таких синтетичних істот «у собі», замкнених у власному, часто віртуальному просторі, «громадянина-острів'янина», ригідну «консерву» із зафіксованим і заданим змістом без варіантів.

... Але ХХ століття і його музично-урбаністична картина неможлива без джазу, блюзу, регтайму, пізніше – ритм-енд-блюзу, року, регбі, поп-музики тощо. Ця афроамериканська складова музичної мозаїки сучасності така строката і потужна, що потребує окремих вивчень та інтерпретацій. Ми ж зупинимось лише на тих моментах, що історично, естетично й ідеологічно тягнуться з минулого століття, дивовижно трансформуючись, перевтілюючись, асимілюючи, водночас, не втрачаючи своєї автентичності, іноді ледь вловимої і невиразимої, але відчутної у найменших нюансах звучання, відтінках голосу, емоційних блю-тонах, об'ємних сприйняттях чогось цілого і, разом з тим, мозаїчно-атмосферного у безмежних, насправді, просторах мегаполісу.

Джаз виник у нетрях міської культури, де змішувалися найрізноманітніші, найнесхожіші і найнепередбачуваніші традиції: музичні, етнічні, расові, релігійні, психоемоційні, темпераментні тощо. Різноманітний джаз, можливо, саме завдяки такій своїй стихійній природі здатен не просто виживати як стиль музики, життя, світосприйняття, а й докорінно змінюватися, адаптуючись до найрадикальніших експериментів, зухвалих міксів, неймовірних сумішей, перетворюючи традиційне в новаторське, а масове в елітарне.

Усі джазові стилі – від примітивного, зіграного на дешевих і підручних інструментах у забігайлівках і гральних будинках, пізніше - свінгу, бі-бопу, кул-джазу, фрі-джазу, композиційного джазу (насправді, джаз такий строкатий і барвистий, що звести його до певних стильових і жанрових напрямків неможливо) – прагнули до імпровізації, свободи у творчому, передусім, музичному (ритмічному, вокальному, інструментальному) вираженні, навіть у способі життя, поведінки, сленгу та особливостях одягу і, що дуже важливо, до особистісної свободи, котра часто межувала із відмовою від нав'язливих норм, антиформальними протиставленнями, бунтарством аж до самозаперечення і самознищення.

Джаз у своїх своєрідно «клаптикових», по-особливому «цитованих» міксах, рухливій і пластичній мінливості сейшенів доповнив і так вже змінену картину міського життя. На відміну від урочистого, парадного, часом демонстративної величі великих міст, особливо столиць, міська культура завирувала у живих, динамічних, іноді парадоксальних та еkleктичних поєднань не лише у музиці, а у забудові, загальній стилістиці, духові міста. Джаз приніс креативну енергетику, не завжди високоморальну і зовсім не нормовану та офіційну, та саме завдяки цьому дуже плідну і живучу, змінюючи усе та усіх довкола.

Варварсько-урбаністична культура джазу (і всіх його наступників) зуміла втілити дивовижну здатність з одного боку, відображати різність смаків, традицій, стратегій життя, статусів тощо, з іншого – виражати сутність великого багатоголосого міста, даючи кожному простір для своєрідної музичної (а насправді, набагато глибшої) самоідентифікації і самореалізації, підносячи цінності свободи, творчості, руху і пластичності... Разом з тим джаз породив новий тип шлягеру, хіта – масового музичного продукту, досить уніфікованого, швидко засвоюваного, дешевого, з показовим чи то гламуром чи, навпаки, брутальністю. Сьогодні міська музика часто асоціюється з індустріальним стилем – синтезованим і технізованим звучанням з одноманітним ритмом. Існує й вулична музика, поширена в окремих районах-гетто міст з етнічною специфікою місцевих жителів, своєрідний стріт-стайл. Є ще «урбан контепорарі» - досить умовна назва музики мегаполісу, як правило, створеної у високотехнологічних студіях звукозапису, трохи відстороненої і «відлюдькуватої», музичного характеру людини-робота з мінімумом переживань, емоцій і внутрішніх конфліктів – така собі зовнішня акомпаніація надсучасного автомобіля на надсучасному автобані...

Отож, міська музична культура набуває свого особливого вигляду, коли формується специфічне міське середовище-організм ХХ-початку ХХІ століття, що відрізняється від традиційного, часто ще середньовічного укладу.

З одного боку, формується особлива урбаністична історіософія, що передбачає місто – як середовище індивідуальної та соціальної свободи, гнучкий інноваційний простір для великої кількості реалізацій у різних сферах. Музика те може бути такою площиною підприємливості, бізнес-проектів, що супроводжують різні міські події, еwent-менеджмент, будь-яку міську активність. 3

іншого ж боку, є умовою для багатьох міських жителів прояву і розвитку власної індивідуальності, особливої автентичності, самотності. Урбаністична поліфонія, а почасти, какофонія, створює чудові, нерівномірні (саме тому живі і безпосередні) потенційні перспективи самоздійснення і саморозвитку. Підсвідомий фактор музичного звучання в акустичному просторі модерної архітектури має потужний вплив, характер котрого може бути дуже різний, не завжди позитивний і прогнозований. Причому, йдеться не про якісь особливі місця чи часові обмеження в міському просторі, проста буденність стає таким креативним моментом реалізації. Навушники стають символом приналежності до буденного урбаністичного мурашнику, мегаполісної інформаційної щільності, своєрідним фетишем міського існування, приналежності до містян – особливої породи людей з іншої свідомістю на протигагу людині традиційній (сільській, аграрної, народницької культури). Креативна архітектура міста, відрив від звичних та усталених форм у всьому життєпорядку, налаштовуючи на рух, швидкість, зміну, силу, адаптацію, реактивність тощо. Звичайно, у цьому ж є своя непомітна відразу екзистенційна пастка... З іншого ж – парадоксальні і частково неочікувані наслідки такої тотальної і всюдисущої креативізації (у даному випадку – музичної) презентують банальні глобалізаційні технології, покликані типізувати, універсалізувати, управляти. Втрачається іманентна спонтанність і непердбачуваність культурного (принаймні, він мінімізується) – креатив заперечує сам себе. Порційна частка креативного менеджменту в музичних індустріях міст часто вичерпує себе ще на стадії планування і підготовки. Шаблонні алгоритми і конвеєризована освіта зі «всебічно розвиненою особистістю», прокламаційна гуманістична етика вбивають справжню музичну творчість, ставлячи її за межі «форматного» продукту. Урбанізація притлумлює індивідуальне і самотне, намагається звести його до певного єдиного «вдалого» знаменника-проекту, «формули успіху», тренінгового коучу тощо.

Мабуть, саме ці проблеми сьогодні мали б бути підняти у зв'язку з урбанізацією, креативними індустріями, шоу-бізнесом...

Prygoda Tamila, Donets Ivan. Musical urbanism: creative identity of human and place. The article is devoted to the problem of the formation of the urban environment of a large metropolis through musical influences throughout the twentieth and early nineteenth centuries. Analyzed are avant-garde tendencies in music associated with experiments with sounds and sound effects, machine music, electronic and specific music, that is, music that pushes human feelings proper and replaces them with formulas, ratios of sounds, sounds, and acoustic material. In addition, the influence of jazz and its subsequent stylistic trends from purely Afro-American musical mix to new musical culture of modern quality is considered. It is assumed that music is a kind of guaranteed factor in the formation of an environment of individual and social freedom, creative realizations and perspectives. On the other hand, attention is paid to the processes of unification of technologization of urban culture, leveling of authenticity and identity of a person, decrease of spontaneity and self-determination of a person in a big city.

Key words: city, music, urbanism, avant-garde, jazz, creative, self-realization.

Пригода Тамила, Донец Иван. Музыкальный урбанизм: креативная тождественность человека и места. Статья посвящается проблеме формирования городской среды большого мегаполиса посредством музыкальных влияний на протяжении XX-начала XXI веков. Анализируются авангардные тенденции в музыке, связанные с экспериментами со звуками и шумовыми эффектами, машинной музыкой, электронной и конкретной музыкой, то есть музыкой, выталкивающей собственно человеческие чувства, и заменяющая их формулами, соотношениями звуков, звучания, акустическим материалом. Кроме того, рассматриваются влияние джаза и его последующих стилистических направлений от чисто афроамериканской музыкальной смеси до новой музыкальной культуры современного качества. Предполагается, что музыка является неким гарантированным фактором формирования среды индивидуальной и социальной свободы, креативных реализаций и перспектив. С другой стороны, обращается внимания на процессы унификации технологизации урбанистической культуры, нивелирования автентичности и самотности человека, убывания спонтанности и самоопределения личности в условиях большого города.

Ключевые слова: город, музыка, урбанизм, авангард, джаз, креатив, самореализация.