

POPULAR MUSIC: ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗУ

УДК 781.161

Евгений Андреев

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА РОК-МУЗЫКИ

Цель настоящей статьи – рационализировать процедуру выбора методов исследования рок-музыки, установив соответствие между профессиональными музыкантами-практиками как адресатами таких исследований и процедурами, которыми предлагают пользоваться музыковеды.

Изучение массовой музыкальной культуры в Западной Европе и Соединённых Штатах Америки уже давно является самостоятельной отраслью музыковедения. Начало институализации данного направления исследований было положено в июне 1981 года, когда в Амстердаме состоялась первая международная конференция, посвящённая *popular music*, и было создано Международное общество изучения популярной музыки (*International Association for the Study of Popular Music*).

За прошедшие тридцать лет было опубликовано огромное количество текстов, посвящённых *popular music* в целом и отдельным ее направлениям. Даже ознакомление с ними в полном объеме невозможно. Кроме того, зарубежные исследования *popular music* часто остаются недоступными для отечественных музыковедов. Отсюда неизбежно вытекает проблема выбора источников. Решению ее способствует обращение к текстам, которые чаще всего упоминаются и цитируются в отечественной и зарубежной литературе.

Одним из признанных авторитетов в исследованиях *popular music* является шведский исследователь Филлипп Тагг, на которого ссылаются В. Дж. Конен и В. Н. Сыров. Тагг стоял у истоков изучения *popular music* в США и Западной Европе. Проследить изменения его позиции позволяет сравнение статьи *Analysing popular music: theory, method and practice*, где обобщены результаты дискуссии на конференции в Амстердаме, с новыми материалами, доступными на персональном сайте ученого.

Если в начале 80-х годов Ф. Тагг еще размышлял о возможности изучения *popular music* с позиции академического музыкознания, то к началу нового века пришел к выводу, что исследования массовой музыкальной культуры требуют выработки новых методов.

Выдвинутые Таггом в 1981 году аргументы по-прежнему представляют значительный интерес, как с точки зрения содержания, так и в отношении способа постановки проблем. Рассмотрим девять факторов, которые, по мнению исследователя, вынуждают музыковедение выделить исследования популярной музыки в качестве самостоятельной области:

<i>(1) a vast increase in the share music takes in the money and time budgets of citizens in the industrialised world</i>	<i>(1) значительное возрастание роли музыки в финансовом и временном бюджете городского населения в индустриальном мире¹</i>
<i>(2) shifts in class structure leading to the advent of socioculturally definable groups, such as young people in student or unemployment limbo between childhood and adulthood, and their need for collective identity</i>	<i>(2) изменения в классовой структуре, которые ведут к появлению таких узнаваемых в социокультурном отношении групп как молодые люди, пребывающие в студенческой или безработной неопределённости между детством и взрослой жизнью и испытывающие потребность в коллективной идентичности</i>
<i>(3) technological advances leading to the development of recording techniques capable (for the first time in history) of accurately storing and allowing for mass distribution of non-written musics</i>	<i>(3) технологические достижения, которые приводят к развитию техники звукозаписи, способной (впервые в истории) обеспечить аккуратное сохранение и массовое распространение неписьменной музыки</i>
<i>(4) transistorisation, microelectronics and all that such advances mean to the mass dissemination of music</i>	<i>(4) использование транзисторов («транзисторизация»), микроэлектроника и всё, что такие технические достижения означают для массового распространения музыки</i>
<i>(5) the development of new musical functions in the audiovisual media (for example, films, TV, video, advertising)</i>	<i>(5) развитие новых функций музыки в аудиовизуальных средствах массовой информации (например, в фильмах, на телевидении, видео, в рекламе)</i>

¹ Перевод здесь и далее мой. – Е. А.

<i>(6) the 'non-communication' crisis in modern Western art music and the stagnation of official art music in historical moulds</i>	<i>(6) кризис «некоммуникативности» в современной академической западной музыке и застревание (стагнация) казенной академической музыки в исторических шаблонах</i>
<i>(7) the development of a loud, permanent, mechanical lo-fi soundscape <...> and its 'reflection' <...> in electrified music with regular pulse <...></i>	<i>(7) формирование шумного, навязчивого, механистического низкачественного звукового пространства <...> и его «отражение» <...> в электрифицированной музыке с регулярной пульсацией <...></i>
<i>(8) the general acceptance of certain Euro- and Afro-American genres as constituting a lingua franca of musical expression in a large number of contexts within industrialised society</i>	<i>(8) общее признание некоторых евро- и афро-американских жанров как образующих lingua franca (универсальный язык) музыкальной выразительности в целом ряде контекстов промышленно развитого общества</i>
<i>(9) the gradual, historically inevitable replacement of intellectuals schooled solely in the art music tradition by others exposed to the same tradition but at the same time brought up on Presley, the Beatles and the Rolling Stones [4, 2].</i>	<i>(9) постепенная, исторически неизбежная замена интеллектуалов, воспитанных исключительно в традициях академической музыки, другими, знакомыми с теми же самыми традициями, но одновременно воспитанными на Пресли, The Beatles и The Rolling Stones</i>

Перечислены, как видим, действительно яркие явления в современной культурной жизни. При этом, однако, не рассматриваются контексты, в которых эти явления происходят. Необходимо отметить, что такой подход вообще характерен для исследований Ф. Тагга.

Попробуем перейти от перечисления явлений к осмыслению общих тенденций. Очевидно, что первый из названных Ф. Таггом факторов относится к социально-экономическим и характеризует изменения, которые происходят не столько в самой музыке, сколько в обществе, эту музыку потребляющем. Насколько это специфично именно для популярной музыки?

Действительно, она очень сильно зависит от финансовой составляющей, но мы не можем утверждать, что середины XX века композиторы и исполнители не получали высоких гонораров и не стремились их получать, а само музыкальное искусство вообще не было связано с коммерческой деятельностью. Важно подчеркнуть другое: в совре-

менных условиях коммерческий аспект создания и распространения музыки связан с индустриальным производством. Конечный продукт, выпускаемый «музыкальными фабриками», уже не создается индивидуальным трудом. Каждый участник современного массового музыкального производства выполняет только лишь свою строго оговоренную часть работы.

Второй фактор также является социальным. Ф. Тагг делает акцент на изменениях в структуре общества. При этом, вероятно, предполагается, что продукты массовой культуры однозначно зависят от этих изменений: каждая новая социальная страта создает особую культуру, включая музыкальную. Не учитывается, однако, противоречие, которое возникает между образом стратифицированного и даже фрагментированного общества с одной стороны, и понятием музыки «массовой», «популярной», то есть преодолевающей социальные границы. Идея *popular music* предполагает, что ей нет никакого дела до тонких социальных различий: она стремится охватывать общество в целом или в подавляющем большинстве его членов. Вопрос о том, насколько реально существование такого рода музыки, оставим открытым.

В следующих трёх пунктах с разных сторон описывается влияние технического прогресса. Благодаря звукозаписывающим технологиям стало возможным хранение и распространение звучащего музыкального материала. Вопрос снова в том, насколько это специфично для популярной музыки. Ведь технологию звукозаписи активно использует, например, и академическое музыкальное искусство. Более того, стандартная ёмкость CD была определена исходя из продолжительности звучания Девятой симфонии Бетховена.

Новые функции, о которых пишет Ф. Тагг в пункте (5), тоже не всегда свойственны лишь популярной музыке. Например, в рекламе, художественных и документальных фильмах или в рингтонах очень часто используется и академическая музыка. Хорошо известны исключительно удачные примеры использования не просто академической, а радикально авангардной музыки в очень известных художественных фильмах – таких, например, как «Космическая одиссея 2001 года» или «Сияние». В контексте современной массовой культуры любая музыка – академическая, джазовая или другая – либо уже потребляется массово, либо является потенциальным предметом массового потребления. В современных условиях любая музыка может

превратиться в предмет массового потребления, но не любая музыка создаётся в расчёте на такое потребление.

Следующий фактор относится к числу коммуникативных. Композиторские эксперименты в академической музыке, породившие как минимум две волны авангарда, зашли настолько далеко, что стали интересны лишь узкому кругу ценителей даже в академической слушательской среде. Однако здесь нет чего-то необычного. Ю. Тынянов ещё в 1924 г. написал статью «Литературный факт», в которой содержится следующее наблюдение над эволюцией литературных жанров: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин выплывает в центр новое явление (это и есть явление “канонизации младших жанров”, о котором говорит Виктор Шкловский)» [1, с. 256].

Дело, следовательно, не только в том, что испытывают кризис жанры, прежде занимавшие центральное место в жанровой системе, но и в том, что центральное место занимают бывшие «младшие жанры». И процесс этот представляется достаточно универсальным, как бы дороги не были нам жанры академической музыки XIX – первой половины XX века.

Однако есть здесь важная деталь. «Младшие жанры», о которых пишут Тынянов и Шкловский, могли быть объектом профессионального литературоведческого анализа независимо от того скромного места, которое они занимали в литературе. Точно так же «младшие жанры» музыкальной культуры XIX в. можно было анализировать, пользуясь теми же самыми средствами, которые использовались для анализа «старших» – симфонии или оперы. Критика принимала в штыки «низкопробные» песни и романсы, точно так же как в XVI в. – мадригал, а в XIV – изоритмический мотет. Но это была профессиональная критика на языке музыкальной науки своего времени. В случае современной популярной музыки мы имеем сопротивление тому, что о ней можно говорить на профессиональном языке учения о гармонии, полифонии или форме.

Историки музыки уже изучают современную популярную музыку и дают ей те или иные оценки. Что же касается теоретического музыкознания, то пока что «повезло» только джазу – он уже имеет собственный курс гармонии. Все остальные явления рассматриваются как бы изнутри массовой культуры: в социальном, психологическом, экономическом, но не специфически музыкальном аспекте.

Следующий фактор, названный в пункте (7), действительно очень тесно связан с популярной музыкой. Однако стоит отметить, что первым, кто систематически отражал звуковые ландшафты индустриального общества в музыке, считается Стравинский, а самым первым произведением, в котором отразилась идеология индустриального общества, многие историки музыки и культуры считают «Болеро» Равеля. И в академической музыке второй половины XX века, которая включает в себя электронную, найдётся немало подобных примеров. Стало быть, звуковые ландшафты современного мира влияют не исключительно на популярную музыку, а на современную музыку вообще.

Замечание по поводу *lingua franca*, то есть языка международной музыкальной коммуникации очень существенно. Основу этого языка составляет особым образом интерпретированная тональная гармония, специфика которой, если не считать работ о гармоническом языке блюза и джаза, изучена очень мало. Ненамного лучше обстоит дело и с изучением ладовых систем, а в области ритма вообще только описываются отдельные жанрово характерные ритмические формулы. О музыкаловедческих исследованиях того, что И. Приходько называет «тембровым телом», можно и не говорить – их просто нет. А между тем достижения массовой музыкальной культуры уже оказывают влияние на академическую музыку. И оно проявляется не только в том, что подражание особенностям популярной музыки служит знаком чего-то «низкого» или «вульгарного». Известны, к примеру, случаи плодотворного сотрудничества композиторов-авангардистов и рок-музыкантов: Штокхаузена и, в числе многих, занимавшихся в его студии, Бьорк.

Два последних фактора, выделенных Ф. Тэггом – это опять, в сущности, одно и то же, рассматриваемое с разных сторон. Речь идёт о том, что язык популярной музыки является универсальным и с точки зрения создания музыкальных произведений, и с точки зрения их потребления.

Итак, Ф. Тагг описывает следующие факторы: социально-экономические, технологические (и связанные с ними коммуникативные), психологические, музыкально-языковые. Специфика популярной музыки, недостаточно четко, на наш взгляд, очерченная исследователем, состоит в том, что её музыкальный язык сформировался под сильнейшим влиянием технологических факторов, а также коммуникативного (средства звукозаписи стимулируют создание музыкальных произведений, которые изначально адресованы массовому слушателю).

Ф. Тагг предлагает рассматривать популярную музыку в системе массовой коммуникации, отвечая на составной вопрос: *Why and how does who communicate what to whom and with what effect?* [4, 3]. Разные части этого вопроса адресованы представителям различных дисциплин.

На вопрос *why?* (почему? зачем?) отважится отвечать, наверное, только философ. Он же может ответить и на вопрос *what?* (что?), то есть на вопрос о «содержании» музыки. Музыковеду, если он не хочет ограничиться описанием своих впечатлений, на этот вопрос отвечать не следует. Вопросы *who* (кто?) и *to whom* (кому?) относятся к социологии и теории коммуникации, а на вопрос *with what effect* (с каким результатом?) лучше всего ответит, наверное, психолог. Из всего перечисленного только вопрос *how* (как?) имеет непосредственное отношение к музыкальной науке, и именно на этот вопрос должен дать ответ музыковед. Анализировать музыку и разъяснять, как она устроена, как организован звуковой материал – это одна из древнейших и главнейших обязанностей музыковедения.

За истекшие тридцать лет позиция Ф. Тагга в целом не изменилась. Теперь исследователь следующим образом характеризует популярную музыку, обосновывая невозможность применения к ней академических методов исследования:

<i>(1) a phenomenon of industrialised society</i>	<i>(1) явление индустриального общества</i>
<i>(2) no formal training required to make or use</i>	<i>(2) для создания и использования не требуется формальное обучение</i>
<i>(3) until recently excluded from officially sanctioned institutions of learning</i>	<i>(3) до недавнего времени исключалась из числа официально санкционированных образовательных институций</i>
<i>(4) most commonly stored and transmitted via audio (visual) recording</i>	<i>(4) чаще всего хранятся и передаются через аудио (видео) записи</i>
<i>(5) production and distribution most commonly financed according to rules of the 'free' market</i>	<i>(5) производство и распределение наиболее часто финансируемых по правилам «свободного» рынка</i>
<i>(6) cannot be defined in terms of musical structure</i>	<i>(6) не может быть определена в терминах музыкальной структуры</i>
<i>(7) music that is neither 'art' nor 'folk' music [5].</i>	<i>(7) музыка, которая не является ни «артифицированной», ни фольклором</i>

Перечисленные пункты описывают – как представляется, не вполне корректно – способ существования *popular music*. Собственно музыкальные качества не рассматриваются, и вопрос *how* (как?) по-прежнему остается без ответа. Мы можем лишь констатировать, что Ф. Тагг остается убежденным сторонником социологического подхода в исследованиях *popular music*.

Другой подход представлен в монографии известного американского музыковеда Аллана Ф. Мура *Rock: the Primary text*. Исследователь отмечает в качестве ведущей тенденции разделять академическую и популярную музыку. Основной задачей исследователей в такой ситуации становится обнаружение отличий или сходств между двумя пластами музыкальной культуры. Некоторые американские музыковеды полагают, что методы *detailed musical theories* [3, 9] академической науки чересчур сложны для рок-музыки и поэтому не могут быть применены к ней в полном объеме. Иными словами, рок-музыку считают слишком «простым» объектом для академического музыкознания. Другие же стремятся найти общее между академической и популярной музыкой в способах сочинения, распространения и исполнения.

Специфика подхода, выбранного Алланом Ф. Муром, заключается в том, что он предлагает сосредоточиться не на социальном аспекте *popular music*, не на сравнении её с академической музыкой, а на анализе собственно музыкального материала. Мур предлагает разделить его на четыре слоя. Первый слой – ритмический. Предметом анализа становится партия ударных инструментов, хотя, разумеется, ритмическую организацию, сопряжённую с высотой звука, имеют и другие партии. Второй слой формируется из низкочастотных звуков, и объектом анализа становится партия баса. Третий слой составляют звуки высоких частот, которые или поются солистом, или играют на музыкальных инструментах. В центре внимания оказываются мелодические линии. Наконец, четвертый слой, определяемый Муром как «гармоническое наполнение» (*harmonic filler*), представляет собой связующее звено между вторым и третьим слоем. При обращении к этому слою осуществляется гармонический анализ.

Очевидно, что предложенный Муром метод имеет много общего с общепринятыми способами анализа. Главное отличие заключается в выделении партии ударных в качестве самостоятельного объекта, изучаемого в первую очередь. Действительно, ударные в рок-музыке

играют решающую роль в организации структурного целого. Кроме того, они оказывают сильное «внешнее» воздействие на фактуру, образуемую звуковысотными инструментами: моменты «ритмического резонанса» между ударными и остальными инструментами обычно привлекают к себе повышенное внимание слушателей, тогда как общее напряжение (драйв) в рок-композиции определяется ритмическим контрапунктом партий.

Аллан Ф. Мур поднимает также вопрос терминологии и указывает на использование одних и тех же понятий в разных значениях в зависимости от методологической направленности исследования. Так, понятие «бит» (*beat*) может означать регулярную и интенсивную ритмическую пульсацию, если речь идет об анализе музыкального материала, но может использоваться как разговорный синоним понятия «грув» (*groove*) в исследованиях, имеющих социологическую направленность. Расхождение в объемах и даже значении понятия «бит» является ярким примером того, насколько сильно социологический подход размывает терминологические границы музыковедческих понятий.

Третий тип исследований *popular music*, представленный в монографии американского музыковеда Кристофера Долла *Listening to Rock Harmony* [2], радикально отличается от двух вышеописанных. Автор не обосновывает выбор тех или иных методов исследования, предполагая их «прозрачными» и общеизвестными, а сразу переходит к гармоническому анализу музыкального материала. Высокое качество анализа и содержательность выводов об особенностях использования гармонических средств являются в данном случае своеобразной методологической «манифестацией» исследователя: лучшим аргументом в пользу методов академического музыкознания является их эффективное применение к анализу рок-музыки.

ВЫВОДЫ. Зарубежное музыкознание сталкивается с теми же проблемами, что и отечественное: социологический и культурологический подходы к изучению *popular music* преобладают над собственно музыковедческим. Каждый из подходов порождает разные, часто лишь соприкасающиеся между собой трактовки понятий и терминов. Выход из сложившейся ситуации, который подсказывают авторитетные зарубежные исследователи, заключается в четком разграничении используемых подходов и необходимости для музыковеда опираться на профессиональный опыт и традиционные процедуры анализа музыкального материала.

Чтобы понять преимущество такого подхода необходимо учесть, что современные рок-музыканты в основной массе становятся профессионалами, то есть получают профессиональное по своему содержанию музыкальное образование независимо от формальных условий, в которых это происходит. Предлагаемый подход позволяет им сосредоточиться на специфических проблемах музыкально-практической деятельности, оставив социологическую проблематику тем, кто является профессионалами в области социологии, культурологии или журналистики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : 1977. – С. 255–270
2. Doll C. *Listening to Rock Harmony* / C. Doll – Columbia University : 2007. – 231 p.
3. Moore Allan F. *Rock : the primary text : developing a musicology of rock* / Allan F. Moore. – Ashgate Publishing Limited : 2001. – 253 p.
4. Tagg. Ph. *Analysing popular music: theory, method and practice* / Ph. Tagg // *Popular Music*. – ii. – 1982. – P. 37–67.
5. Tagg Ph. *Popular Music Studies. A brief introduction* [электронный ресурс] / Ph. Tagg. – Режим доступа : <http://www.tagg.org/ptavmat.htm#PowerPoint>.

АНДРЕЕВ Е. В. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА РОК-МУЗЫКИ. Сравнительная характеристика музыковедческих и социологических подходов позволяет уточнить термины и процедуры, используемые в исследованиях рок-музыки.

Ключевые слова: рок-музыка, популярная музыка, социологический и музыковедческий подходы, методология.

АНДРЕЄВ Є. В. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ РОК-МУЗИКИ. Порівняльна характеристика музикознавчих та соціологічних підходів дозволяє уточнити терміни і процедури, що використовуються в дослідженнях рок-музики.

Ключові слова: рок-музика, популярна музика, соціологічний та музикознавчий підходи, методологія.

ANDREEV E. V. METHODOLOGICAL PROBLEMS IN THE ANALYSIS OF ROCK MUSIC. Comparative characteristics of musicological and sociological approaches allows us to refine the terms and procedures used in the study of rock music.

Key words: rock music, popular music, musicological and sociological approaches, methodology.