

2. Герцман Е. В. Музыкальная боэциана [Текст] / Е. В. Герцман. — СПб : Невская Нота, 2010. — 504 с.

3. Музыкальная эстетика Германии XIX в. [Текст] : Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 432 с.

УДК 781.5

Евгений Андреев

СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКОВЕД В МИРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

Цель настоящей статьи – дифференцировать понятия «popular music» и «рок-музыка», которые сформировались в двух различных, хотя и взаимодействующих областях исследовательской деятельности. Бессистемное использование этих понятий дезориентирует исследователя, поскольку на многообразии музыкальных явлений накладывается большое количество методов их описания со своей собственной терминологией, не всегда упорядоченной. Каждый новый метод увлекает в свою собственную область, и музыковед оказывается не в состоянии сосредоточиться на том, чем ему предписывают заниматься многовековые традиции нашей науки. Мы намерены показать, что понятие «*popular music*» задает социологический вектор исследования, тогда как понятие «*рок-музыка*» позволяет организовать анализ с использованием традиционных методов науки о музыке.

Понятие *popular music* тесно связано с социологическими исследованиями массовой культуры XX в. Эта связь представляется неслучайной: общественно-политические события 60-х гг. прошлого столетия, в которых активное участие принимала молодежь, прошли под аккомпанемент новой музыки. К концу 60-х слушатели и критики стали различать рок-н-ролл прошедшего десятилетия и новую рок-музыку, хотя название «рок-н-ролл» продолжают использовать как для характеристики жанра американской эстрадной музыки 50-х гг., в котором работали Чак Берри и Элвис Пресли, так и для ха-

рактистические всемогущее течение в массовой музыкальной культуре, охватывающего 50–80-е гг.

Споры о том, что считать и что не считать рок-музыкой, не прекращаются на протяжении 4-х десятилетий и в обозримом будущем, вероятно, не прекратятся. Для нас важнее другое: с середины 60-х гг. прошлого века музыка, именуемая то рок-н-роллом, то рок-музыкой, стала восприниматься как молодежная. Считается, что она выражает интересы молодежи как особой социальной группы, хотя многие представители «поколения 60-х», несмотря на свой уже достаточно солидный возраст, продолжают слушать рок. Его слушает и нынешняя молодежь, что свидетельствует о том, что рок вышел за границы одной возрастной группы. Поэтому можно говорить об изменении социального статуса рока.

Рок-музыка второй половины 60-х гг. давно уже стала классикой без всяких кавычек. Неслучайным представляется сравнение композиций группы «The Doors» с музыкой Стравинского, которым в одном из своих недавних интервью воспользовался клавишник группы Рей Манзарек. На вопрос журналиста о том, не надоело ли музыкантам и слушателям всё время играть и слушать одну и ту же музыку, созданную много лет назад, Манзарек подчеркнул, что музыканты группы находятся всё-таки в более выигрышном положении: «Стравинский дирижировал “Весну Священную”, и она всегда была одна и та же, до последней ноты. Точно такая же. По крайней мере, мы можем импровизировать» [1].

Хотя сегодня уже ясно, что рок-музыка – во всяком случае, если говорить о её «золотой эре» – в настоящее время выполняет социальные функции, во многом сходные с теми, которые считаются присущими академической музыке, значительная часть исследователей *popular music* предпочитает это обстоятельство игнорировать. Методы, используемые в исследованиях рок-музыки как одного из течений *popular music*, обусловлены рассмотрением объекта в первую очередь через призму массовой музыкальной культуры – на это нацеливает определение «популярная». В центре внимания оказываются социальные факторы и соответствующие – по преимуществу социологические – инструменты их изучения. Примечательно, что одинаковое направление исследований было избрано как

отечественными, так и зарубежными исследователями, хотя и по разным причинам.

В Советском Союзе рок-музыку представляли как один из продуктов загнивания буржуазной культуры. Отсюда вытекала и негативная оценка её эстетических качеств в целом, и рассуждения об её «примитивности», «низкопробности». Одним из ярких примеров является статья Д. Ухова «Вокруг рок-музыки» [5], где автор определяет объект своей критики как одно из проявлений буржуазной массовой музыкальной культуры США (здесь важно было, видимо, указать на географическое положение источника зла), а также обвиняет рок-музыкантов в непрофессионализме.

Справедливости ради надо заметить, что такой способ оценки был хотя и преобладающим, но не единственным. Массовой музыкальной культуре посвящена монография Т. В. Чередниченко «Кризис общества – кризис искусства», в целом выдержанная, разумеется, в критическом тоне: индустрия развлечений оценивается отрицательно и всячески осуждается. Однако автор обращает внимание и на особенности «конвейерного производства» популярной музыки, то есть рассматривает содержательный аспект проблемы, не ограничиваясь критикой.

Весьма показательное внимание, которое автор уделяет статистической информации относительно «потребления» музыки молодежной аудиторией: «<...> молодежь в возрасте до 20 лет предпочитает рок-музыку (67,7 % от общего времени слушания), затем идет традиционный шлягер (28,3 %), после него – фольклор (4 %)» [7, с. 113]. Характерны два момента. Во-первых, приведенные данные, как указывает исследователь, взяты из зарубежного источника. Мы не ставим под сомнение подлинность предложенной статистики, но дело всё-таки не в цифрах, а в том, что именно следует считать рок-музыкой и как отличать её от «традиционных шлягеров». Поскольку в работе отсутствуют ссылки на собственно музыкальный материал, не говоря о его музыковедческом анализе (автор вообще избегает говорить о рок-музыке как собственно музыкальной деятельности), на этот вопрос невозможно ответить. Отдельные композиции упоминаются в тех случаях, когда автор говорит об особенностях поэтического текста, его социальной направленности.

Во-вторых, приводимая статистическая информация призвана показать, что рок-музыка является музыкой именно молодежной, то есть выражает интересы молодежи как особой социальной группы. Чтобы соблюдать требования научной строгости, предъявляемые к социологическому исследованию, надо было указать, каковы возрастные границы рассматриваемой социальной группы, и привести аналогичные данные в отношении других возрастных групп – людей среднего и пожилого возраста. Вообще необходимо отметить, что привязка рок-музыки к молодежной среде чаще всего осуществляется на основе якобы «очевидного» интереса молодежи к этой музыке и не подкрепляется достаточно серьезными социологическими аргументами. Но на уровне «очевидности» можно отметить, что уже в 70-е гг. прошлого века музыканты наиболее популярных рок-групп по возрасту плохо вписывались даже в самые широкие определения «молодежи». Напомним также, что со временем заметно изменился возрастной состав слушателей рок-музыки.

В статье А. Н. Сохора «Бит или не бит?» рок-музыка также рассматривается в первую очередь как социальное явление, однако значительно больше внимания уделяется музыковедческому анализу. В самом начале статьи автор предлагает уточнить используемую терминологию, чтобы различать те или иные явления массовой музыкальной культуры. В противном случае «у участников дискуссии никогда не будет уверенности в том, что все они имеют в виду один и тот же предмет» [3, с. 264]. А. Н. Сохор дает характеристику таким терминам как «поп-музыка», «рок», «бит», отмечая чрезвычайную расплывчатость первого, двойственность второго и раскрывая содержание третьего через признаки, присущие всем проявлениям того, что он называет «битом»: «К ним прежде всего принадлежит состав исполнителей. Бит-группы – это ансамбли, основу которых всегда оставляют 2–3 или более электрогитары и куда обязательно вводят, кроме того, ударные инструменты. Столь же неизменным признаком этих ансамблей служит сочетание в одном лице инструменталистов (гитаристов) и певцов. Далее, постоянной и специфической чертой бита является использование электроакустической аппаратуры, резко усиливающей (и частично преобразующей) звучание, что позволяет битовым ансамблям и солистам выступать в громадных помещениях

или на открытом воздухе. Таким образом, бит-музыку можно определить как массовую музыку для голоса и электрогитар с электронным усилением и преобразованием звука. Исполнительский состав и предназначенность для той или иной жизненной обстановки – это главные отличительные черты любого музыкального жанра <...>. В этом смысле (только как жанр, а не как идейно-эстетическое течение) он может быть поставлен в один ряд с симфонической музыкой, оперой, джазом и другими аналогичными явлениями» [3, с. 266–267].

Примечательна характеристика, которую А. Сохор даёт музыкальному материалу: «... чтобы исполнить на гитаре многие образцы бит-музыки, элементарные по гармоническому языку, профессиональная подготовка не нужна» [3, с. 268]. Непрофессионализм рок-музыкантов, на который, помимо Д. Ухова и А. Сохора, ссылались и продолжают ссылаться многие отечественные и зарубежные исследователи, – весьма распространенный и в современных условиях несколько сомнительный аргумент. Чтобы оперировать им более обоснованно, следовало бы, видимо, дать более чёткое определение профессионализма в музыке. Но даже при отсутствии такого определения и достаточно поверхностной характеристике гармонического языка рок-музыки исследователю пришлось обратиться к традиционным методам гармонического анализа – хотя бы для того, чтобы констатировать факт «элементарности».

Сравнивая работы Т. Чередниченко и А. Сохора, можно обнаружить два разных подхода к изучению социальных факторов. В обоих случаях «скрытым объектом» внимания исследователей становится рок-композиция, которая рассматривается в качестве сообщения, передаваемого по цепочке коммуникаций. Т. Чередниченко обращает внимание на то, каким образом индустрия развлечений «упаковывает» это сообщение и доставляет его потребителю, а также на то, как потребитель на него реагирует. А. Сохор находит общие признаки в том, как эти сообщения оформляются отправителями, то есть музыкантами. Другими словами, в обоих случаях подход является музыкально-социологическим, но Т. Чередниченко делает акцент на социальном, А. Сохор – на музыкальном аспекте коммуникации.

После распада СССР отношение к рок-музыке и *popular music* в целом изменилось. Популярная музыка всё чаще становится объектом

содержательных музыковедческих исследований. Среди них в первую очередь необходимо упомянуть монографии А. М. Цукера «Рок и симфония» [6] и «Стилевые метаморфозы рока» В. Н. Сырова [4]. Однако обвинения в «примитивности» и «низкопробности» не ослабевают. Позицию категорического неприятия *popular music* и посвящённых ей исследований занимают приверженцы «духовно-нравственной» концепции изучения музыки. Например, В. В. Медушевский в работе «Духовно-нравственный анализ музыки» утверждает, что «церковному пению и музыке высокой светской традиции противопоставила себя воинственно бездуховная эстрада и богоборческая рок-музыка», а «при анализе поп-музыки нужно исходить из её главной функции (дисфункции) в обществе: подавления духовности» [2].

В связи с этим следует напомнить о существовании христианского рока как особого направления в рок-музыке, весьма влиятельного, в частности, в России – к нему можно отнести, например, известные группы «Чёрный кофе», «Алиса», «Калинов мост». Популярная музыка широко используется в протестантском богослужении. Достоинно упоминания такое направление как «церковный рок» – хотя бы потому, что нынешний глава католического ордена бенедиктинцев Ноткер Вольф является рок-гитаристом и композитором, а Иоанн Павел II принял участие в записи альбома «Abba Pater», где звучат церковные песнопения в современной аранжировке (пение Папы наложено на звучание электромузыкальных инструментов). Имеются духовно-содержательные и музыкальные связи между такими широко известными произведениями Э. Ллойда Уэббера как рок-опера «Иисус Христос – суперзвезда», первоначально принятая духовенством неоднозначно, и Реквием, принятый, напротив, католическим и протестантским духовенством восторженно. По-видимому, вопросы оценки духовных качеств рок-музыки следует оставить священнослужителям, которым такая оценка вменяется в обязанность Церковью. При этом надо отметить, что Церковь относится к популярной музыке куда более терпимо, чем приверженцы названной концепции отечественного музыкознания.

Изучение *popular music* в США и Западной Европе отличается тем, что идеологические оценки не играют столь заметной роли. При этом внимание к способам изготовления, распространения

и потребления произведений не менее, а даже более пристальное, нежели в отечественном музыкознании.

В июне 1981 г. в Амстердаме состоялась первая международная конференция, посвящённая *popular music*. Тогда же было создано Международное общество изучения популярной музыки – *International Association for the Study of Popular Music*. Известный шведский музыковед Филипп Тагг написал статью «Analysing popular music: theory, method and practice» [8], где обобщил результаты состоявшейся на конференции дискуссии. Ф. Тагг продолжает разработку выдвинутых в этой статье тезисов и сегодня. На официальном сайте исследователя размещена презентация, в обобщённом виде излагающая накопленный опыт. Сравнивая эти два источника, можно сделать вывод о том, что позиция исследователя не претерпела заметных изменений. Ф. Тагг по-прежнему стремится представить *popular music* как самостоятельную сферу музыкальной деятельности и настойчиво повторяет тезис о том, что для исследования этой сферы необходимы новые методы, отличные от методов «традиционной» – академической – музыковедческой науки. В упомянутой презентации [9] исследователь выделяет следующие отличительные черты *popular music*:

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

Некоторые из приводимых автором признаков *popular music* представляются спорными, другие действительно очень важны. 1-й пункт совершенно точно указывает нижнюю хронологическую границу популярной музыки – до возникновения индустриального общества отсутствовали те социальные группы, которым она адресована. 4-й и 5-й пункты характеризуют специфику социально-экономической коммуникации, возникшей в современном медиапространстве, однако академическая музыка тоже активно пользуется его услугами и возможностями. Зададимся всё же вопросом: почему наличие этих признаков препятствует применению традиционных («академических», по определению Тагга) методов музыковедческого исследования к массовой музыкальной культуре? 2-й и 3-й пункты в очередной раз указывают на отсутствие профессиональной подготовки у тех, кто занимается популярной музыкой. Под профессиональной подготовкой исследователь, как видно из третьего пункта, понимает обучение в специализированном и «официально санкционированном» (то есть поддерживаемом государством) учебном заведении. Такие заведения появились лишь в XIX в., хотя не все выдающиеся исполнители и особенно композиторы получили их дипломы.

Следует ли исключить из профессиональной подготовки долгие часы самостоятельных занятий на инструменте и считать профессиональной только подготовку под руководством наставника? Тогда непрофессионалами надо считать Паганини и Листа. Бах, если верить некрологу, составленному его сыном, не имел профессионального наставника в композиции и тоже, следовательно, является композитором-самоучкой, то есть непрофессионалом. Существенна также оговорка «до недавнего времени»: как изменились признаки *popular music*, например, после открытия соответствующих факультетов в высших музыкальных учебных заведениях?

Особенно много вопросов возникает при анализе последних двух пунктов. Может возникнуть впечатление, что музыковед не в состоянии определить, является ли форма популярной песни куплетной или не является. Или что именно в популярной музыке невозможно отличить мажорное трезвучие от минорного. А то, что массовую музыкальную культуру нельзя отнести ни к академическому искусству, ни к фольклору, – это скорее декларация, причём довольно спорная

сама по себе. Многие исследователи полагают, что шедевры академической музыки, такие как симфонии Бетховена или Бранденбургские концерты Баха, активно распространяемые на компакт-дисках и собирающие многотысячные слушательские аудитории, также включаются в популярную музыку.

Невозможность применять традиционные для музыкознания методы кроется не в специфически музыкальных качествах *popular music*, а в том, как исследователи подходят к самому этому феномену. Использование социологического подхода навязывает, как было показано, определённое отношение к системе музыкальной коммуникации: она изучается преимущественно с точки зрения получателя. Кроме того, устанавливаются определённые масштабы и исторические границы, в которые должно быть заключено исследование. Тот или иной музыкант должен привлекать внимание только в тот период, когда его творчество соответствует критериям популярной музыки, то есть востребовано широкими кругами потребителей. Когда и если исполнитель становится менее популярным, он перестаёт быть объектом такого исследования, несмотря на то, что он продолжает создавать новые работы и заниматься концертной деятельностью. «Популярной» можно назвать большое количество разной музыки, и одновременно нельзя назвать какое-либо одно направление, характеризующее собственными музыкальными признаками.

Любая музыка, а не только «популярная», не может быть исследована методами музыковедческой науки, если её рассматривать с позиций социологии. Музыковед не занимается изучением массовой музыкальной культуры – это входит в обязанности социолога. Понятие «популярная музыка» указывает на социальные функции и, по большому счёту, игнорирует музыкальные качества. Жанровая классификация, которая используется в исследованиях популярной музыки, направлена на то, чтобы упорядочить структуру рынка, то есть помочь потребителю сориентироваться в предлагаемых ему товарах.

То, чем занимается музыковед, характеризуется именно музыкальными признаками. Выделить рок-музыку как особое понятие, не связанное напрямую с феноменом «популярности», нужно именно для того, чтобы иметь возможность ориентироваться в типах музыкальной субстанции. Есть традиционные функции музыкальной нау-

ки, которые заключаются в объяснении свойств звукового материала. Это объяснение ради обучения. Мы понимаем, что сегодня те, кто стремится играть «популярную музыку», хотя и получают музыкальное образование – хотя бы для того, чтобы осознанно выбрать одно из великого множества её направлений. Музыковедческий анализ, нацеленный на рок-музыку, необходим именно тем, кто стремится профессионально заниматься музыкальной деятельностью в определённой области музыкального искусства. Эту область легче охватить и осмыслить в музыкальных категориях, когда она имеет определённое название.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Манзарек Р. Мы ждем, когда Джим вернется из Парижа [Электронный ресурс] : Интервью интернет-изданию «Газета.ру» / Р. Манзарек [С. Кваша]. — Режим доступа : http://www.gazeta.ru/culture/2011/07/01/a_3682061.shtml.

2. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский. — Режим доступа : <http://www.portal-slovo.ru/art/35817.php>.

3. Сохор А. Н. Бит или не бит? [Текст] / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : [сб. ст.]. — М. : Советский композитор. — 1980. — Т. 1. — С. 264—275.

4. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока [Текст] / В. Н. Сыров. — Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1997. — 209 с.

5. Ухов Д. Вокруг рок-музыки [Текст] / Д. Ухов // Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. — М. : Музыка. — 1994. — С. 144—158.

6. Цукер А. М. И рок, и симфония... [Текст] / А. М. Цукер. — М. : Композитор, 1993. — 303 с.

7. Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии [Текст] / Т. В. Чередниченко. — М. : Музыка. — 1985. — 192 с.

8. Tagg Ph. Analysing popular music: theory, method and practice [Text] / Ph. Tagg // Popular Music. — ii. — 1982. — P. 37—67.

9. Tagg Ph. Popular Music Studies. A brief introduction [Electronical resource] / Ph. Tagg. — Available on : <http://www.tagg.org/ptavmat.htm#PowerPoint>.