УДК 781.2+781.5

# Некоторые инструменты анализа массовой музыки

**Бойко А. Н.**
*Институт искусствоведения, фольклора и этнологии имени М. Т. Рыльского, Киев*

*Статья посвящена проблемам, связанным с изучением массовой музыки, в частности, с таким аспектом исследования данной темы, как ее музыкальный анализ. Отмечено важное значение именно музыковедческих исследований для всестороннего изучения феномена массовой музыки. Выявляются специфика использования традиционного музыкального анализа применительно к массовой музыке, отличия массовой музыки от академической в контексте такого анализа, в частности, предпосылки для отхода от принципов процессуальности применительно к ней.*

*В качестве материала исследования рассматриваются два инструмента анализа массовой музыки – методы английского исследователя Алана Мура и британско-шведского ученого Филиппа Тэгга. В результате выдвигается предположение, что приведенные инструменты являются наиболее вероятными путями развития исследовательской мысли в данном направлении.*

***Ключевые слова:*** *популярная музыка, массовая музыка, массовая культура, анализ музыкальных форм.*

(Искусство и культура. — 2014. — № 1(13). — С. 50-55)

# Some Instruments of Mass Music Analysis

**Boiko A. N.**
*M. T. Rylski Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kiev*

*The article centers round issues connected with the study of mass music, namely, with its musical analysis. It is music research the significance of which for all side study of the phenomenon of mass music, which is pointed out. Specificity of the use of traditional music analysis concerning mass music is considered as well as distinction of mass music from academic within such analysis, namely, preconditions for the departure from the principles of process, regarding it. The aim of the article is to consider available methods of the study of this issue, give grounds for their practical application, and evaluate their advantages and disadvantages.*

*Two instruments of mass music analysis are considered in the article as the material of the study: methods by the English researcher Alan Moor and by Philip Tagg, the British-Swedish scholar. As a result of the research, assumption is made that the presented instruments are more probable ways of the development of the research thought in this direction.*

***Key words:*** *popular music, mass music, mass culture, analysis of music forms.*

(Art and Culture. — 2014. — №1(13). — P. 50-55)

Репозиторий ВГУ

В современном обществе музыка является одной из наиболее распространенных форм культуры. Заявляя о себе практически во всех сферах жизни, музыка распространяет свое влияние с интенсивностью пандемии.

Цель данной статьи – выявление проблем и специфик, связанных с исследованием звуковой составляющей массовой музыки, а также рассмотрение некоторых аналитических инструментов, применимых для ее исследования.

Доминирующей формой музыкального искусства на новейшем этапе является массовая (популярная) музыка – феномен массовой культуры, актуализированный в индустриальную и постиндустриальную эпоху определенными социальными, культурными, технологическими и другими причинами, количественно и по степени влияния преобладающей над народной и академической музыкой.

*Адрес для корреспонденции: e-mail:* lesius@i.ua – **А. Н. Бойко**

Интерес к массовой музыке как к объекту научного исследования появился через непродолжительное время после формирования ее как международного, глобального феномена – в 1930-х–1940-х гг. Среди музыкально-теоретических дисциплин этот феномен изучается преимущественно в культуро-социологической и исторически-ретроспективной плоскостях. Разработки проблем массовой музыки в русле музыкальной теории и анализа появились намного позже и остаются весьма редкими.

**Изучение непосредственно имманентно-структурной составляющей феномена массовой музыки** представляется необходимым по нескольким причинам. Во-первых, явное количественное преобладание массовой музыки в социуме служит достаточно веским основанием для рассмотрения ее в составе мирового культурного наследия, присущего как отдельным народам, странам, так и человечеству в целом. Во-вторых, элитарная художественная культура (в частности, ее музыкальная составляющая, начиная с различных течений модерна, авангарда, различных пост- и нео-трендов, преобладающих в истории академической музыки XIX–XX вв.) в своей эстетической канве сознательно противопоставляется массовому, «обыденному» искусству как неспособному создавать креативное сознание, содержать в себе множество смысловых уровней и воздействовать на творческий потенциал реципиента. По мнению российской исследовательницы А. В. Костиной, «исторически элитарная культура возникает именно как антитеза массовой и свой смысл, основное значение проявляет в сопоставлении с последней» [1, с. 86]. Однако многие исследователи отмечают, что, несмотря на диаметральную противоположность, полярность в эстетике и художественных задачах, массовая и элитарная музыка демонстрируют явную синхронность в прохождении тех или иных исторических этапов развития, сходство в решении определенных художественных задач и поиске выразительных средств. Как считает Т. В. Чередниченко, «...авангардизм и поп-музыка постоянно взаимодействуют. При этом в наши дни все заметнее обмен как «идейными ценностями», так и стилистическими средствами между ними» [2, с. 174]. Многие теоретики культуры, в частности, американские исследователи Р. Браун и Р. Най, процитированные в вышеуказанной монографии А. Костиной, подчеркивают, что границы между видами культур (массовой, элитарной, народной) весьма условны и не подлежат точному определению [1, с. 82]. Таким образом, выяснение синтаксических особенностей и закономерностей массовой музыки, возможно, могло бы, в свою очередь, дать более глубокое понимание выразительных средств и закономерностей современной музыкальной «картины мира», представляющей собой все многообразие проявлений факторов музыкального искусства в одном неразрывно связанном комплексе.

Использование инструментов академического теоретического музыковедения по отношению к массовой музыке на практике затруднено рядом причин. Американские исследователи Сьюзен МакКлери (Susan McClary) и Роберт Уолсер (Robert Walser) в своем исследовании [3] высказывают мнение (хотя и не бесспорное), что задачей музыковедения является отбор, сохранение, реконструкция и передача канона наивысших достижений в сфере музыкального искусства. Объединяющим фактором для музыковедения является идея о безусловной значимости академической музыки для мирового культурного наследия. Кроме того, предполагается, что музыка автономна и функционирует в соответствии с абстрактными формами, не связанными с внешним миром. При таких обстоятельствах исследователям массовой музыки приходится аргументировать уместность своего предмета анализа, который далеко не всегда признается ценным в глазах музыковедческого научного мира.

**Основная проблема при музыкально-теоретическом изучении массовой музыки.** Это – не-графический способ ее хранения. Нотная запись, являясь основным средством хранения академической музыки, позволяет получить точную и исчерпывающую информацию о соотношениях и способах организации звуков в произведении. В противоположность этому главным способом хранения и распространения композиций массовой музыки является аудио- и видеозапись. Таким образом, единственным способом по-

Репозиторий ВГУ

лучить информацию о звуковой и видеосоставляющей массовой музыки являются способы анализа «на слух» и «на вид».

Слуховое определение различных черт и специфики произведения массовой музыки, безусловно, является менее точным, чем работа с нотным текстом, но также может быть весьма эффективным. С некоторой степенью вероятности на слух можно определить форму (композиционное строение) музыкального предмета исследования, драматургию развития, получить сведения о его мелодических, гармонических, ладовых, ритмических и других особенностях, входящих в компетенцию музыкальной теории и поддающихся осмыслению при помощи ее инструментов. Однако художественный смысл массовой музыки не исчерпывается сугубо звуковысотно-процессуальными построениями.

Одним из ключевых понятий в сфере музыки массового искусства является «саунд» (англ. sound – звук) – обобщающая характеристика звучания музыкальной композиции. Представления о саунде как о ведущем выразительном средстве массовой музыки начали складываться в связи с развитием электромузыкальных инструментов и новых звукозаписывающих технологий, в частности, с возможностью мультитрековой (многоканальной) записи звука, пространственного (объемного) звучания (англ. surround sound), применяемого, начиная с 1950-х гг. в звуковом кино, академической (электронная музыка К. Штокхаузена, Э. Вареза, П. Булеза) и популярной музыке (альбомы рок-исполнителей The Beach Boys, Frank Zappa, The Beatles и других, технология «Wall of Sound» продюсера и звукорежиссера Фила Спектора и т. п.).

Актуальность саунда как фактора, определяющего эстетику музыкальных форм 2-й половине XX века (в т. ч. массовых), обусловлена интертекстуальностью современного музыкального искусства (как и вообще всего искусства названного периода), при котором, по мнению Л. Орловой, музыкальное произведение выступает не как «репрезентант культуры, центральная категория музыкального творчества, исполнения и восприятия», а как составляющая музыкальной среды, интегрирующей продукцию всех сфер музыкальной культуры [4, с. 48]. «Музыкальная среда», в отличие от замкнутого классического произведения, – структура разомкнутая, не требующая целостного восприятия, легко допускающая фрагментирование в любых масштабах. Измененные количественные и качественные параметры восприятия музыки делают его более рассредоточенным, направленным не на освоение музыкального произведения как художественной единицы, а на употребление общей музыкальной атмосферы (состояние вместо процесса), интегрирующей отдельные музыкальные произведения и их фрагменты. О важности саунда в современной массовой музыке, его преимуществе над другими средствами художественной выразительности российский писатель и исследователь музыкальной индустрии А. Горохов писал: «Последние десять лет – это эпоха саунда. Звучание музыки вышло на передний план, все остальное практически утратило значение» [5].

Западные исследователи видят «саунд» как инвариант понятия «музыкальная форма», спроецированного на практику создания музыки при помощи звукозаписывающих средств. Отличие друг от друга состоит во временном факторе, который обуславливает порядок расположения структурных элементов музыкального произведения: если «музыкальная форма» в традиционном, музыкально-теоретическом дискурсе предполагает процессуальность как непременный атрибут взаимосвязанного комплекса выразительных средств [time-based form – время-форма, по терминологии французского исследователя Эмманюэль Деруты (Emmanuel Deruty)], то «саунд» ассоциируется со звуковым образом (sound image form – «узнаваемой картиной звука в заданный отрезок времени») [6]. В таком аспекте понятие «саунд» в некотором отношении родственно понятию «фактура», которая, как утверждал украинский ученый Г. И. Игнатченко, традиционно определяется как «движущаяся и с определенной мерой интенсивности видоизменяющаяся *вертикально-пространственная* координата звуковой ткани, образующая особую горизонталь – последовательность смен своего строения» [7, с. 2]. Подобно фактуре, саунд в массовой музыке взаимодействует с синтаксическими структурами, но

Репозиторий ВГУ

не сводится лишь к ним. Но, в отличие от фактуры, эстетическая функция которой основана на процессуальности, временном развертывании, при котором раскрываются ее сущностные качества, аффективное воздействие саунда замкнуто, статично, одномоментно и функционирует на символическом, знаковом уровне.

Возможность пространственного звучания, воплощенная в технологии стереозвука, положена в основу инструмента анализа массовой музыки, предложенной английским исследователем Алланом Муром. В основе его аналитической модели, получившей название Sound box (англ. – звуковая коробка), лежит представление о музыке как о трехмерном пространстве, в котором располагаются различные инструменты и их комбинации [8]. Таким образом, источники звука могут быть расположены справа и слева друг от друга (в соответсвии с размещением в стерео-пространстве), впереди или сзади (степень «глубины» определяется силой громкости и степенью искажения – англ. distortion), а также выше или ниже (в связи со звуковысотным спектром и, частично, тембральной яркостью); они также способны менять свое местоположение. Это трехмерное пространство воспринимается при прослушивании музыки на стереосистеме или в наушниках (в последнем случае трехмерная модель «звуковой коробки» располагается как бы «в голове» у прослушивающего).

С точки зрения А. Мура, пространственное расположение источников звука в записи имеет такое же важное значение для музыкального содержания, как и «звуковысотно-процессуальные» средства выразительности. Так, в качестве примера исследователь приводит стереофонические перемещения голосов исполнителей из правого аудиоканала в левый и наоборот в композиции группы The Beatles «A Day in the Life». Автор проводит аналогию вышеуказанной «пространственной незафиксированности» с неустойчивым тональным планом композиции (каждый куплет начинается в *G-dur*'е и оканчивается параллельным *e-moll*'ем), попутно сопоставляя этот музыкальный момент с фактом биографии группы: в период записи названного трека (1966 г.) музыканты группы и их продюсер Джордж Мартин находились в состоянии определенного творческого кризиса, связанного с отсутствием художественного руководства, что нашло выражение в гармонически-стереофоническом «блуждании». Интерпретация данного примера указывает на прямую связь конкретного средства музыкальной выразительности с другими средствами, а также внемузыкальной действительностью, однако манипуляции с пространственными характеристиками музыки, в основном, имеют свою собственную, сугубо музыкальную, интертекстуальную семантику, что особенно ярко проявляется в современных композициях электронной музыки.

Несколько более усложненный подход к аналитическому исследованию массовой музыки демонстрирует известный на Западе британско-шведский исследователь Филипп Тэгг. В своих трудах ученый объединяет практику музыкально-теоретических изысканий с методами структурализма, семиотики, герменевтики. Автор рассматривает музыку как коммуникативный процесс, в котором индивидуально усвоенные эмоции и поведенческие модели передаются в виде невербальных звуковых структур и усваиваются с последующим аффективным (эмоциональным) и ассоциативным откликом [9]. Музыка как исполнение и восприятие функционирует в группе индивидуумов, для которых является способом их коммуникации как друг с другом, так и с другими группами. Представление о музыке как о коммуникативном средстве дает возможность исследователю выделить в его структуре определенный код, объединение в синтаксические группы которого несет меседж (сообщение). Таким образом, музыкальная коммуникация имеет знаковую (семиологическую) природу, и выводы из анализа музыкального материала, как полагает Тэгг, могут выходить далеко за пределы сугубо звукового содержания и проецироваться на различные, в первую очередь гуманитарные дисциплины – социологию, социо-психологию и др. В предложенной статье мы не затрагиваем интердисциплинарные аспекты анализа массовой музыки, а ограничиваемся лишь обзором структурно-музыкального подхода Ф. Тэгга.

Репозиторий ВГУ

В основе структурирования музыкальной ткани Ф. Тэггом лежит концепция т. н. «муземов» (англ. – museme) – минимальных единиц музыкальной выразительности и их групп. Следует отметить, что в музыковедении имеется достаточно большой опыт рассмотрения музыки как знаковой системы в рамках музыкальной семиотики. В частности, это работы российских ученых М. Г. Арановского, М. Ф. Бонфельд, А. Ю. Кудряшова, И. В. Малышева, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, С. Х. Раппопорт, В. Н. Холоповой и многих других. Так, например, Арановский рассматривает в качестве «единицы музыкального языка» мотив, центрированный вокруг главенствующего тона [10, с. 135], наподобие ударения в корне слова, а Холопова выделяет понятие «музыкальной лексемы» как реинтерпретацию термина «интонация» Б. Асафьева в качестве наименьшей единицы музыкального языка [11, с. 36]. В концепции Тэгга подобные «элементы музыкального кода» могут охватывать всю природу звучания композиции, состоять из всего звучания или его составных частей и определяются при помощи «межобъектного сравнения» (англ. – inetrobjective comparision, io) – поиска подобных компонентов в других музыкальных произведениях.

Выявление муземов, а также структурирование текста музыкального произведения осуществляется, по Тэггу, путем составления контрольного списка параметров музыкальной выразительности. В крайне сокращенном виде он может включать в себя следующие аспекты:

*Временные:* продолжительность звучания композиции, сопоставление его с другими (подобными) одночастными формами, соотношение частей и целого, размер, темп, периодичность, ритмическую структуру и мотивы.

*Мелодические:* регистр, тесситуру, звуковысотность, тональный план, контур мелодии, тембр.

*Фактурно-инструментальные:* тип и количество голосов, инструментов, партий, технические параметры исполнения, фразировку, акцентуацию.

Т*ональные и формообразующие:* тональность, тональный центр, гармонические обороты, гармонический ритм, тип гармонизации, аккордовую альтерацию, отношения между голосами/партиями, инструментами, композиционную структуру и метод.

*Динамические:* уровень громкости, сила громкости партий.

*Акустические:* характеристику места исполнения (звучания), уровень реверберации, расстояние между слушателями и исполнителем.

*Электротехнические:* панорамирование, фильтрацию, микширование, искажения (distortion), задержку (delay) и др.

Основной идеей осмысления музыкального материала при помощи отмеченных особенностей в приведенном инструментарии является поиск аналогов вышеназванным параметрам в более широком (но адекватном предмету исследования) музыкальном контексте, при помощи которого возможно вычленение отдельных «элементов музыкального кода» (англ. item of musical code). Дальнейшие этапы исследования приведенного инструментария вкратце включают в себя объединение элементов музыкального кода в группы, выявление их семантики и последующую трактовку в социокультурной парадигме.

**Заключение.** Представленные в данной статье инструменты анализа массовой музыки отображают основные взгляды исследователей на названную проблему, а также демонстрируют цели и задачи такого анализа, которые, помимо прояснения сугубо музыкальных особенностей, подразумевают также проецирование полученного результата на внемузыкальный контекст. Одним из недостатков приведенных разработок можно считать некоторый субъективизм, «импрессионистский» подход исследователей, неизбежно обусловленный эмпирикой слухового восприятия. В методике Ф. Тэгга такая тенденция частично преодолевается рекомендацией привлекать большее число респондентов для определения семантического поля материала межобъектного сравнения. Однако, индивидуальные суждения и оценка музыкальных явлений являются вполне легитимными в современной музыкально-теоретической практике. Как отмечает украинский исследователь Елена Немкович, «дуализм субъективно-объективного является родовым свойством музыковедческой мысли как таковой, опреде-

Репозиторий ВГУ

ляет ее сферу знания, в той или иной мере присуща всем ее составляющим. Это обусловлено прежде всего спецификой музыкального искусства, которое является феноменом физического, материального мира, и, одновременно, воплощением духовно-творческих сил человека, преобразованием его микрокосмоса» [10, с. 52].

Основное различие между двумя представленными в данной статье инструментами анализа массовой музыки обусловлено расхождениями в целях исследования. Метод «sound box» имеет целью сместить внимание исследователя с сугубо звуковысотных аспектов музыки на пространственные, как ключевые для массовой музыки. Этот инструмент выделяет физико-акустические параметры как приоритетные, отдаляясь от процесса звукового развития как основы музыкально-теоретического дискурса. Метод Ф. Тэгга, в определенной мере, является продолжением некоторых тенденций академического музыковедения (интонационная теория, музыкальная семиотика и др.), расширяя и углубляя их в плоскости социокультурного значения массовой музыки, ее интертекстуальной природы.

Таким образом, можно сделать предположение, что указанные инструменты представляют два наиболее вероятных направления исследования массовой музыки, которые можно условно обозначить как «музыкально-акустическое» и «междисциплинарное». Если первое, углубляясь в звуковую природу массовой музыки, отходит от «академических» принципов музыкального анализа как второстепенных, то второе, используя приемы музыкальной теории и анализа, и преобразуя их в соответствии со спецификой объекта исследования, экстраполирует полученные результаты во внемузыкальный контекст. Появление рассмотренных в статье инструментов анализа расширяет возможности научного изучения массовой музыки и вносит определенный вклад в развитие познания этой области.

## ЛИТЕРАТУРА


1. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 352 с.
2. Чередниченко, Т. В. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии / Т. В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1987. – 191 с.
3. McClar, S. Start making sense! Musicology wrestles with rock. 1988 / S. McClary, R. Walser // p. 237–249. in: On Record! / F. Simon, ed. – Routledge; N.Y.; London, 1990. – 420 p.
4. Орлова, Л. В ритме новых поколений (Молодежные музыкальные жанры в общей системе современной музыкальной культуры) / Л. Орлова. – М.: Знание, 1988. – 56 с.
5. Горохов, А. Музпросвет / А. Горохов. – М.: Флюид, 2010. – 528 с.
6. Deruty Emmanuel. Definitions: sound image form vs time-based form / Emmanuel Deruty [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://1-1-1-1.net/IDS/?p=398.
7. Игнатченко, Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. … дис. канд. искусствовед. / Г. И. Игнатченко; Ин-ут искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. – К., 1984. – С. 2.
8. Moore, A. Popular Music. «Where are we?» / A. Moore // CHARM symposium papers, November 2005 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.charm.rhul.ac.uk/content/events/s1Moore.pdf.
9. Tagg, Ph. Analising Popular Music: Theory, Method and Practice / Ph. Tagg // Popular Music. – 1982. – № 2. – P. 37–65.
10. Немкович, О. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін / О. Немкович. – К.: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. – 534 с.
11. Арановский, М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова / М. Г. Арановский. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.: ил.


*Поступила в редакцию 20.01.2014 г.*

Репозиторий ВГУ