

УДК 785:78.036.9

Звуковые константы в академической и рок-музыке

Зубко Ж. И.

Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев



В статье рассматриваются родственные по материалу произведения с намерением проследить их истоки и взаимовлияния, что формирует и наше представление о звуковом окружении и творческом процессе композитора. Приведенные яркие тематические образования, основанные на общих ритмических рисунках, развернутых мелодико-гармонических построениях, часто применяются в композиторской практике в качестве неких моделей, причем в музыке абсолютно противоположных направлений. Неизменно повторяясь на протяжении длительного времени, эти относительно самостоятельные структуры кристаллизуются до состояния определенных символов, призванных в своей лаконичной форме нести и в дальнейшем заложенную в них изначально «генетическую информацию» (характер, эмоциональное состояние, образ). Бытуя в совершенно разнообразной музыке, данные звуковые константы подтверждают растущее сближение противоположных направлений – академической музыки и музыки субкультур, – а также указывают на существование общей звуковой среды, в рамках которой и происходит свободное перетекание музыкального материала.

Ключевые слова: академическая музыка, субкультуры, константа, рок-музыка.

(Искусство и культура. — 2013. — № 3(11). — С. 23-29)

Sound Constants in Academic and Rock Music

Zubko J. I.

National Musical P. I. Tchaikovsky Academy of the Ukraine, Kiev

In the article the compositions, kindred by the material, are examined with the intention of tracing their origins and interference, which also develops our conception of a composer's sound environment and creative process. The given vivid thematic formations, based on common rhythmical patterns, expanded melodic and harmonic structures, are often used as some models in composers' practice, moreover in completely opposite musical genres. Recurring invariably over a long period of time, these relatively independent structures can be crystallized to the state of certain symbols, intended to carry in their laconic form the initial «genetic information» (nature, emotional state, image) later on. Being current in absolutely various music, these sound constants can be considered the indication of the growing convergence of two opposing styles – academic music and subculture music, – and also denote the existence of the common sound environment, within the bounds of which free migration of music material takes place.

Key words: academic music, subcultures, constant, rock-music.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 23-29)

Взаимодействия композиторского творчества и окружающего звукового пространства, изменяющиеся с наступлением каждой новой эпохи, приобрели особое значение в современной музыке. Благодаря новым информационным ресурсам необычайно расширились возможности как межкультурных контактов, так и связи различных сфер творчества. С этой точки зрения музыка второй половины XX – начала XXI века заслуживает особого внимания.

В настоящей статье взят лишь один аспект проблемы: использование композиторами уже существующего материала. С этой целью избраны ярко контрастные области – академическая и рок-музыка. Такая установка дала возможность объединить их в едином историческом пространстве, несмотря на различия именно во временной ориентации. Эстрадная и рок-музыка всегда находятся в зоне «сейчас». Они всецело зависят от изменчивых вкусов широкой ау-

Адрес для корреспонденции: e-mail: z_est@mail.ru – Ж. И. Зубко

дитории, в них отсутствует прямая связь с прошлым. Напротив, музыка академическая имеет долгую историю, присутствующую постоянно. Сложились различные способы отсылки к прошлому: от «приношений» – как дани уважения к композитору (как, например, «Могила Куперена» М. Равеля), прямых цитат или аллюзий – до отдельных вкраплений в звуковую ткань современной композиции (в этом отношении показательно творчество В. Сильвестрова).

Однако обе области музыки сходятся в одном и том же – настоящем – времени, поэтому взаимообмен материалом между ними возникает естественно и в данный момент становится все более и более активным, что способствует формированию целостной современной звуковой среды. Не случайно в связи с этим возникает вопрос о значении заимствований в творческом процессе композитора. Такой ракурс предполагает выяснение и некоторых психологических моментов, в частности, меры сознательного или неосознанного использования заимствованного материала. У композитора часто вырабатывается избирательная память: он как бы «пересоздает» запомнившийся материал и работает с ним как со своим собственным. Это свойство проявляется в любом творческом процессе, происходящем в условиях музыкальной среды. Не является исключением и сегодняшняя музыка, независимо от ее ориентации. Обычно от намеренного цитирования такой тип заимствования отличает краткость и незавершенность. Композитор пользуется интонационным словарем эпохи для создания индивидуального высказывания, поэтому речь о плагиате в таких случаях вестись не может.

Иначе обстоит дело в эстрадной музыке, где еще остро стоит вопрос об авторском праве, что и понятно – ведь процесс проходит «в настоящем времени», сейчас. Показательно, однако, что введение материала из репертуара современной эстрадной и рок-музыки в академическую нареканий не вызывает. Возможно, это связано с тем, что такие заимствования редко становятся ведущим материалом. В результате можно предположить, что в современной звучащей среде предпочтительнее взаимодействия отдаленных жанров – как способа их сближения.

Как доказательство актуальности заявленной проблемы можно привести такой

факт: «<...> в 1948 году вышла книга “для тех, кого мучит тема, чье происхождение они не могут установить”. “Словарь музыкальных тем” (составление Хэролда Барлоу и Сэма Моргенстерна) состоит из двух отдельных частей. Первая содержит около 10000 записанных одногласно музыкальных тем из классической музыкальной литературы, размещенных по алфавиту на композитора и композицию. Вторая <...> представляет собой алфавитный указатель зачинов всех тем, приведенных к до мажору и минору <...>. Через несколько лет после выхода этого инструментального словаря те же составители выпустили “Словарь оперных и песенных тем”» [1].

Среди всего многообразия способов миграции музыкального материала из эстрадной и рок-музыки в академическую остановимся на своеобразных «звуковых константах», под которыми понимаются типовые мелодико-гармонические и метроритмические последовательности с закрепленным смыслом. На основе их использования можно выстроить (безусловно, во многих случаях субъективно, руководствуясь главным образом музыкальным кругозором слушателя или исследователя) своеобразные цепи композиций, которые включенными в них цитатами-константами ссылаются (осознанно или нет) на более ранние произведения-прототипы. Правда, едва ли не единственным показателем их последовательной преемственности выступает хронология возникновения сочинений.

Пути исследования процесса формирования и развития звуковых констант также могут быть разными. В данном случае сходства были обнаружены интуитивно, однако в процессе расширения объема материала и необходимости приведения доказательств поиск приобрел сознательное направление. В связи с этим цель нашей статьи – доказательство взаимосвязи между академической, эстрадной и рок-музыкой.

Рассмотрим три блока родственных композиций.

Первый блок. Пьеса Астора Пьяццоллы «Night Club 1960», являющаяся третьей из пяти частей цикла «История танго» (ил. 1), датированного в дискографии 1967 годом, и композиция «Hotel California» рок-группы «The Eagles», выпущенная в 1976 г.

"Nightclub 1960"

Deciso ♩ = 120 Astor Piazz

f accentuato

Flauto

Guitar

f

t 3M VII₇ d₆⁵

5 Fl.

5 Gtr.

S₆^{мел.} S₆^{н-5} III₆ II₆⁺³⁺⁵ (DD₆)

9 Fl.

9 Gtr.

3M VII₄₃ t

Иллюстрация 1. Пьеса Астора Пьяццоллы «Night Club 1960».

Эти сочинения роднит репетитивность в мелодических линиях и хроматический нисходящий бас со сходными аккордовыми последовательностями. Вполне вероятно, что участниками рок-коллектива в качестве своеобразной «модели» для песни был взят яркий по эмоциональной окраске материал из произведения Пьяццоллы. Напряжение типичной для танго гармонической последовательности оттеняет трагизм многозначного сюжета песни. Ведь, исходя из текста, это либо сон в состоянии наркотического опьянения, либо видение Рая, который в конце, возможно, оказывается Адом. В любом случае – это, так сказать, ловушка, из которой невозможно выйти. В музыкальном плане такой «ловушкой» является ак-

кордовый ряд, который завершается на доминанте и этим замыкает цепь в способную к непрерывному повторению по кругу гармоническую последовательность. Окружение приведенных композиций включает в себя и песню «We Used to Know» (1969) группы «Jethro Tull». Хотя тексты песен совершенно различны по содержанию, аккордовые последовательности и общее очертание мелодий подтверждают связь композиций¹.

¹ Между прочим, всем известна версия, что «Hotel California» была написана под влиянием «We Used to Know». Иэн Андерсон из «Jethro Tull» на концертах в конце 70-х гг. сам подчеркивал это: он начинал играть свою «We Used to Know», а со второго куплета исполнял текст «Hotel California» в качестве музыкальной шутки. А если учесть, что группы и гастролеровали вместе до выпуска песни, то подобное заимствование оказывается неизбежным обстоятельством. Музыка же Пьяццоллы воспринимается как меткий выбор рок-музыкантами материала, созвучного насыщенному драматизму сюжета песни.

М.Шалыгин - Прелюдия №2, фрагмент:

М. Уотерс - "Mannish boy", рифф:

М.Шалыгин - Прелюдия №2, остинато в мелодии:

Иллюстрация 2. Фортепианная прелюдия № 2 Максима Шалыгина (2005 г.) и песня Мадди Уотерса / Джорджа «Бадди» Гая – «Mannish boy».

Второй блок. Фортепианная прелюдия № 2 Максима Шалыгина² (2005 г.) и песня Мадди Уотерса³ / Джорджа «Бадди» Гая – «Mannish boy», также известная под названием «Noochie soochie man» [4–6], 1955 года

² Шалыгин Максим Олегович (род. 1985 г.) – украинский композитор. Закончил НМАУ имени П. Чайковского по классу композиции (2010 г.) и Королевскую академию в Гааге (Нидерланды, 2012 г.). Финалист 2-го Международного конкурса композиторов имени А. Дворжака (Прага, 2011 г.). Получил поощрительную премию на Международном конкурсе композиторов «Гаудеамус» (Утрехт, Нидерланды, 2012 г.). Среди произведений – камерная инструментальная и вокальная, симфоническая, электроакустическая музыка, а также музыка для театра, балета и кино [2].

³ «Именно Muddy Waters является одним из основателей стиля "Чикагский блюз" (Chicago Blues), который оказался оригинальным сочетанием блюза Дельты и жесткого городского ритма. Выполняя городской блюз на электрогитаре, ансамбль Уотерса стал прообразом рок-группы. Произведения Мадди Уотерса осуществили большое влияние на развитие блюза, джаза и рока» [3].

выпуска (ил. 2). Обе композиции базируются на одной ритмоформуле. Это так называемый ритм-н-блюзовый⁴ рифф⁵, остинатно проводящийся в сочинениях.

Необходимо обратить внимание на тот факт, что в данном случае звуковой константой является только ритмический рисунок, в то время как более характерным

⁴ Ритм-н-блюз, также ритм-энд-блюз (англ. Rhythm and blues, сокращенно R&B; не путать с «R'n'B») – жанр популярной музыки, которая вобрала в себя сочетание блюза, джаза и госпела; изначально исполнялась негритянскими музыкантами. Термин был введен вместо высказывания «расовая музыка» [7].

⁵ Рифф (англ. riff) – короткий повторяющийся музыкальный фрагмент, который составляет основу композиции или ее части. Также это прием техники рока, джаза, свинга; одна из форм остинато, заключающаяся в периодическом повторении короткой мелодической фразы. Происхождение слова «riff» относят к сокращенной фразе «rhythmic figure» (ритмическая фигура) [7].

материалом для разного рода заимствований становятся мелодико-гармонические или мелодико-ритмические построения. Такое обособление временного параметра в целом является характерной чертой музыки XX века, и не только эстрадной, но и академической (ярчайшие примеры – «Болеро» М. Равеля, «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича, хроматическая шкала длительностей О. Мессиана и др.). Показательно, что эта тенденция проявила себя и в разнообразных типах заимствований. В. Ценова отмечает, что *«одна из распространенных техник музыкальной композиции XX века основана на цитировании чужой музыки; все заимствования подобного рода находятся в звуковысотном измерении – это мелодия и гармония. Подобное цитирование можно усмотреть и в ином параметре – в отношении временных структур. Но это не столько цитата чужой темы в обычном смысле, сколько использование некоей ритмической фигуры или формулы <...>. Здесь имеется в виду применение <...> ритма как цитаты* (выделено нами. – Ж. З.), *то есть ряды величин цитируются как особые тематические блоки, а своеобразной цитируемой темой оказывается не ряд высот, а ряд чисел (ритмов, прогрессий)»* [8, с. 109]. Показательно, что этот прием, характерный для академической музыки проявляет себя и во взаимосвязях с рок-музыкой. Так аналогичный уотерсовскому ритмический рисунок и даже мелодическая линия присутствуют и в рок-песне Джорджа Торогуда – «Bad to the bone» (1982 г.). Композиции имеют разные тексты, которые, тем не менее, подобны по сюжету⁶. Разгульность, самоуверенность и дерзость главного героя, ярко выраженная в рельефной ритмоформуле, проецируется и на прелюдию Шалыгина, ремарка к характеру исполнения которой – «neckisch» – с немецкого переводится как «дразнить».

Однако перечень родственных композиций этим не исчерпывается, так как характерная блюзовая мелодическая линия также присутствует в качестве своеобразного инципита в композициях «Sleepy time time» группы «Cream» (1968 г.) и «Badlands» группы AC-DC (1983 г.).

Песня Уотерса/Гая, являясь первым воплощением рассматриваемого риффа, на

сегодня насчитывает более 100 каверов, исполненных различными эстрадными музыкантами [4–6]. Однако приведенные песни, которые следуют за образцом Уотерса, выпадают из перечня интерпретаций и, соответственно, претендуют на роль самостоятельных оригинальных композиций, так как содержат рифф и словесный текст инварианта в завуалированном виде. Основной же интерес представляет сопоставление ритм-н-блюзовой песни Уотерса и фортепианной прелюдии Шалыгина, которое образует очередную арку между полярными направлениям.

Перейдем к **третьему блоку** родственных произведений, и начнем с последнего по времени написания. Это **песня под названием «Сказочка» (ил. 3, а) из вокального цикла «Детские песни» Святослава Лунева**⁷ (1995). «Сказочка», по нашему мнению, содержит не осознанные отсылки композитора к рок-песне «Stairway to Heaven» (1970 г.) Джимми Пейджа из группы «Led Zeppelin». Однако вполне вероятно, что «Stairway to Heaven» является не единственной точкой отсчета для дальнейших по времени возникновения произведений. Ведь довольно распространенным является предположение, что знаменитая композиция отталкивается от материала малоизвестной песни «Taurus» группы «Spirit», тем более, что появление последней датируется двумя годами ранее – 1968 г. Основной материал этой инструментальной композиции Рудольфа Вулфа присутствует и в музыке хронологически последующих песен – «Stairway to Heaven» Пейджа и «Сказочка» Лунева. Данная звуковая константа представляет собой цепочку аккордов, которая базируется на нисходящей хроматической басовой линии. Скрепляющим фактором являются начала мелодических линий в пьесах Лунева и Пейджа. Общей также оказывается арпеджированная фактура восьмыми длительностями во всех трех образцах, за исключением различных метрических условий.

⁷ Лунев Святослав Игоревич (род. 1964 г.) – украинский композитор. Окончил Киевскую государственную консерваторию имени П. Чайковского по классу композиции (1993 г.). С 1999 г. – преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий НМАУ. Лауреат всеукраинского конкурса молодых композиторов имени С. Рахманинова (Киев, 1992 г.), лауреат всеукраинского конкурса «Gradus ad Parnassum» (Киев, 1993 г.), лауреат премии имени Н. Ревуцкого Министерства культуры и искусств Украины (1997 г.), лауреат премии имени Б. Лятошинского (2006 г.). Среди произведений – симфоническая, камерная, хоровая, вокальная, электроакустическая музыка, а также музыка к кино [9].

⁶ В обеих песнях вокалист рассказывает о том, что женщина-цыганка предсказала его матери историю жизни новорожденного мальчика: в будущем любителя оружия, выпивки и женщин.

№ 3, а:

Andante

4. Сказочка

С. Лунёв

Piano

p

g-moll: t III⁶₄^r III⁶₄ⁿ VI₇

"Stairway to Heaven"

Andante ♩ = 60

J. Page ("Led Zeppelin")

Guitar

транспонировано до g-moll: t III⁶₄^r III⁶₄ⁿ S⁶₄^r VI₇ t

№ 3, б:

"Koyunbaba"

C. Domeniconi

Guitar

транспонировано в d-moll: III S^r t VIⁿ VIIⁿ t

"Stairway to Heaven"

J. Page ("Led Zeppelin")

Flutes + Guitar

транспонировано до d-moll: III S^M VI^H t III VII^H S^M

Иллюстрация 3. Песня «Сказочка» (3, а) из вокального цикла «Детские песни» Святослава Лунева (3, б).

Однако ряд родственных композиций на этом не замыкается. Еще один общий мелодико-гармонический оборот соединяет песню группы «Led Zeppelin» и сюиту Карло Доменикони под названием «Koyunbaba», написанную для классической гитары в 1985 году (ил. 3, б). То есть на то время уже 15 лет как звучала песня «Stairway to Heaven», которая была очень известной в мире, поэтому невозможно предположить, что ее не знал итальянский композитор и гитарист. Это обстоятельство выдвигает возможность влияния рок-композиции на материал сюиты.

Родственными во всех пьесах оказываются начальные восходящие арпеджио, общая структура из двух фраз на протяжении двух четырехдольных тактов, а также мелодиче-

ские линии. В 13–14 и 15–16 тактах сюиты и гармония, и мелодический контур идентичны тому, что мы слышим в 9–10 тактах «Stairway to Heaven». Это восходящее движение по терцовым тонам трезвучий с последующим закруглением мелодии нисходящим движением по гамме. Ритмические рисунки, хоть и приближенно, но также согласовываются: в обоих случаях это структуры с дроблением во втором мотиве фразы.

Таким образом, четыре композиции образуют следующий хронологический ряд: «Taurus» – 1968 г., «Stairway to Heaven» – 1970 г., «Koyunbaba» – 1985 г. и «Сказочка» – 1995 г. В такой последовательности связь двух академических произведений с эстрадными прототипами заслуживает особого внимания, поскольку, как и в случае с му-

зыкой Шалыгина и Уотерса, это нетипичное заимствование средств выразительности, когда именно академические композиторы черпают их у рок- и ритм-н-блюзовых исполнителей, а не наоборот.

Рассмотренные музыкальные «параллели» побуждают переосмыслить сам современный творческий процесс, для которого важным предстает не то, *откуда* композитор взял материал, а *что* он с ним сделал и насколько это согласовывается с замыслом.

Причина подобного явления перетекания звукового материала из одной сферы в другую очевидна: поглощение и осмысление музыки, которая нас окружает, ведет к ее накоплению в слуховом опыте. И откуда бы ни поступали музыкальные впечатления, композитор оказывается в своеобразном «плёну» услышанного. Следовательно, звуковая среда становится питательной для его творчества.

Осознание того, откуда та или иная композиция берет свое начало, дополняет и обогащает наше – слушательское – восприятие музыки. А обнаруженные ряды родственных по материалу пьес доказывают возможность уплотнения музыкального текста и формирования довольно самостоятельных звуковых констант, к которым еще не раз будут обращаться композиторы.

Заключение. Прослеживание сходства между музыкой разных направлений указывает на растущее взаимодействие академической музыки и эстрадной. Это проявляется в усилении их связей и ассимиляции, во

все более свободной миграции материала и, соответственно, в формировании общего звукового пространства, что побуждает нас рассматривать композиции, которые по традиции относятся к принципиально противоположным сферам создания и бытования, как равноправные. Соответственно, особенности музыкального «сейчас», естественно объединяющего в себе разную музыку, требует от исследователей формирования новых, адекватных современному творчеству методов анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шёнбергер, Элмер. Искусство жечь порох / пер. с нидерл. И. Лесковского; под ред. Б. Филиановского. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. – 400 с.
2. Шалыгин, М. / Maxim Shalygin // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://maximshalygin.com/>.
3. Уотерс, Мадди. / blues.way.com // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blues-way.com/autor/25-maddi-uoters-muddy-waters.html>.
4. О песне «Hoochie coochie man» / Факты о песнях // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music-facts.ru/tag/dance/>.
5. Hoochie coochie man (версии и варианты) // tonnel.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music.tonnel.ru/index.php?l=music&alb=53592>.
6. Сборник одной песни (Hoochie Coochie Man (Антология Блюза – Блюзовые вариации)) // tonnel.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://music.tonnel.ru/index.php?l=music&alb=27488>.
7. Ритм-н-блюз; рифф (музыка) / Википедия // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.
8. Теория современной композиции: учеб. пособие / [редактор В. С. Ценова]. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
9. Луньов Святослав Игоревич // НСКУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://composersukraine.org/index.php?id=627>.

Поступила в редакцию 16.05.2013 г.