



ОТ АВТОРА

*D*анное издание может представлять интерес для широкого круга читателей — любителей и профессионалов, — всерьез интересующихся процессами, которые происходили в обозначенный период в сфере массовой музыки, и желающих понять логику этих процессов; тех, кто не понаслышке помнит описываемые в книге явления, и тех, кто их «не застал», но хочет, приблизив прошлое, с ними познакомиться. И все же основное предназначение издания — вузовский учебный процесс, а его главные адресаты — педагоги и студенты музыкальных учебных заведений, изучающие массовую музыкальную культуру как самостоятельную дисциплину. С этим связан не популярно-журналистский, а профессионально-музыковедческий характер изложения материала.

При этом для студентов в большей мере будут важны конкретные явления и факты из истории развития тех или иных жанров массового музыкального искусства, изложенные в соответствующих главах, их анализ, историко-теоретическое осмысление, а для педагогов, ведущих данный курс, особую актуальность могут представлять методологические вопросы изучения массовой музыки, ее общих законов, которые при

всей ее мобильности и склонности к постоянному обновлению остаются во многом неизменными. Поэтому анализу основных жанров, получивших широкое распространение в указанный период, автор счел необходимым предпослать главы, посвященные характеристике массового музыкального искусства в целом как определенного художественного вида, имеющего свои специфические особенности бытования и функционирования, а также его месту в современном учебном процессе.

Издание посвящено только одному, сравнительно небольшому периоду в истории отечественной массовой музыки — 60–80-м годам XX столетия. Конечно, подобным же образом в перспективе могут быть рассмотрены и другие периоды. Но выбор именно данного отрезка в качестве точки отсчета представляется не случайным и имеет свои историко-социальные основания: это было время наиболее бурного и стремительного обновления всей панорамы массового искусства в нашей стране, наибольшей его свободы как от идеологического диктата предшествующих тоталитарных десятилетий, так и от диктата экономического, связанного с нарождающимся в 90-е годы российским шоу-бизнесом.

Еще одно предваряющее замечание: помимо самой массовой музыки, в книге рассматривается ее влияние на музыку академической традиции, процессы ее ассимиляции на почве академических музыкальных жанров, последствия (содержательные, образные, драматургические, коммуникативные) такой ассимиляции. Поэтому предлагаемое издание может широко использоваться и в курсе «История современной отечественной музыки». Кроме того, глава, посвященная взаимодействию массовой и академической музыки, призвана дать возможность читателю ощутить и понять, что Музыка, несмотря на раскол и поляризацию, которые в ней

сегодня наблюдаются, представляет собой тем не менее одну большую целостность, где далеко отошедшие друг от друга, а то и остро конфронтирующие виды и жанры — высокие и низкие, классические и обиходные, академические и массовые — являются в конечном счете составляющими единой эстетико-художественной системы, в которой все, так или иначе, подчас парадоксально, взаимообусловлено.



ГЛАВА ПЕРВАЯ

МАССОВАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ И УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ

*М*есто, занимаемое массовой музыкой в современной культуре, чрезвычайно велико. Она обладает колоссальной общественной распространностью, обращена к огромной массе людей, способна увлечь их, апеллирует к их духовному опыту, удовлетворяет многие их жизненные, социальные, эстетические потребности, отражает наиболее общезначимый для них круг тем, образов и эмоций, вступает с этой многомиллионной «аудиторией» в диалог, вызывая ее на ответный отклик, сопереживание и сотворчество. Все это, естественно, должно сделать ее предметом пристального внимания и всестороннего изучения. Более того, такое изучение важно не только само по себе, оно открывает определенные перспективы и в осмыслиении академической музыки. Ведь во все времена массовая музыка, чутко и напрямую откликаясь на социально-психологические изменения в обществе, на строй эмоций своего времени, вводила и вводит эту «информацию» в сферу высокой художественности, сообщая музыке академической традиции новое жизненное содержание, новую экспрессию, новую лексику, наконец, предлагая ей сильнейшее средство общения и эмоционального воздействия на аудиторию.

И тем не менее долгое время массовая музыка находилась за рамками учебного процесса академических музыкальных вузов. Лишь отдельные педагоги-энтузиасты в некоторых учебных заведениях, понимая неправомерность подобного «игнорирования», вводили факультативные курсы, посвященные явлениям массового музыкального искусства. Сравнительно недавно — около десяти лет назад — дисциплина «Массовая музыкальная культура» была включена вузовскими государственными образовательными стандартами как обязательная в учебный план у студентов-музыковедов, композиторов и звукорежиссеров, но в довольно скромном объеме 36-часового курса. Подобное решение, разумеется, меняло ситуацию и все же не вполне соответствовало масштабам и сложности изучаемого явления, тем более что ни в каких иных музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплинах изучение массовой музыки как целостного феномена или отдельных ее образцов не предусмотрено. Подобная «герметичность» учебного процесса не отвечает социокультурным реалиям, тем более в современном музыкальном мире, в так называемой культурной ситуации «постмодерна», с ее радикальными изменениями в соотношении художественных видов, нарушающими сложившиеся иерархические связи и традиционные представления.

В одной из последних музыкально-философских работ, исследующей в числе прочих и постмодернистский этап в музыкальном искусстве с точки зрения диалектики его границ, мы читаем: «Постмодернизм практически стирает грани между различными прежде самостоятельными сферами культуры и уровнями сознания: научное и обыденное типы сознания, высокое искусство и китч-продукция, профессионализм и дилетантизм утрачивают свою антиномичность...». Из этого автор делает вывод о том, что «сегодня в изучении

музыки особенно важно представление общей панорамы событий, происходящих в разных сферах музыкальной культуры», а потому в такое изучение должны быть включены помимо «музыки профессиональной академической традиции... различные образцы массовой поп-продукции, авторская песня, джаз, рок...»¹. Мысль абсолютно верная, но, к сожалению, остающаяся пока лишь благим пожеланием.

Впрочем, было бы ошибочным объяснять сложившуюся ситуацию только недостаточной продуманностью образовательной модели, недальновидностью ее создателей или безынициативностью педагогов-практиков, осуществляющих ее реализацию. Ведь содержание образовательной деятельности в значительной степени зависит от завоеваний «большого» музыкознания, от тех научных основ, на которые оно опирается. А академическая музыкальная наука находится в непростых отношениях с массовой музыкальной культурой.

Нельзя сказать, что последняя не привлекала к себе внимание музыковедов. Достаточно назвать имена крупных российских ученых, уделявших ей в своей исследовательской деятельности существенное место, — это В. Конен, А. Сохор, Т. Чередниченко, А. Соколов, В. Сыров. Обращались к ней в разные годы Д. Житомирский, А. Порфириева, В. Холопова. К именам «маститых» можно добавить ряд диссертаций, защищенных в последние годы молодыми музыковедами, и опубликованных на их основе статей. Но отдельные, даже самые талантливые, исследования пока что не складываются в сколько-нибудь целостную картину, чтобы на их основе можно было построить системные учебные курсы.

В чем причины подобной «осторожности»? Как выясняется, они достаточно серьезны и носят как субъективный, так и объективный характер. К числу первых

¹ Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М., 2014. С. 320, 337.

относится широко распространенный в среде академических музыкантов эстетический снобизм, проявляющийся в оценке всего, что находится за пределами академической музыки (за исключением фольклора), как явления totally второсортные, или, во всяком случае, периферийные, своего рода «приложения» к музыкальной культуре. Скрытый или явный негативизм в отношении к массовому музыкальному искусству усугубляется ее нынешней коммерциализацией, превращением в огромную, пугающую своими масштабами индустрию, гигантский экономико-технологический процесс. Свои мотивы вносит и та бесцеремонность, с какой массовая музыка стала вовлекать в свою орбиту самые высокие образцы академической музыки, перемещая их в сферу прикладного, функционально-бытового музенирования и, следовательно, подчиняя их своим требованиям, подчас весьма утилитарным.

На фоне такой девальвации классики совсем уж вызывающим выглядит стремление массовой музыки, или, во всяком случае, отдельных ее разновидностей, вопреки сложившейся иерархии музыкальных видов, безмерно повысить свой статус и, претендуя на концептуальность, обратиться к серьезным социальным, философским, нравственным темам. Ее всеядность, экспансия в сферу «большого искусства» не могли не восприниматься музыковедением, погруженным в мир художественных шедевров, как попрание устоев, расшатывание основ музыкальной культуры. Хотя на возможность подобных катаклизмов в периоды интоационных кризисов (а мы, судя по всему, переживаем сегодня именно такой период) указывал еще Б. Асафьев в работах 20-х годов прошлого века: «Слышатся эпохи, когда художественно-эстетические критерии как бы совсем отступают на задний план, а искусство все-таки живет как явление биологически-ценное и одновременно социально необходимое... В такое время колеблются

все основы музыки, звучащей в замкнутом кругу: с одной стороны, академические и утонченно эстетические вкусы «салона» (в широком его понимании как сферы концертного, камерного... музицирования) защищают свое право на существование, а с другой стороны, на нее начинают влиять требования улицы и вообще культуры урбанизма»².

Еще одну причину, из числа «субъективных», очень точно определил в свое время Д. Житомирский (она актуальна и сегодня): «Музыка, обладающая секретом массовости, часто лапидарностью структуры, требует от исследователя не меньшей, если не большей, тонкости, нежели сложные произведения классики. С этим не всегда мирится сознание профессионала из мира «большой» музыки, привыкшего к определенной иерархии ценностей, которой, как кажется, должны соответствовать и затраченные усилия мысли, и сложность исследовательского „инструментария“»³.

Впрочем, говоря об исследовательском инструментарии, мы невольно попадаем из разряда субъективных причин в разряд самых что ни на есть объективных. Музыковедение владеет редким, может быть, даже единственным по своей сложности, изощренности, внутренней дифференцированности на отдельные самостоятельные отрасли, исследовательским инструментарием: наука о гармонии, наука о контрапункте, наука о форме. На основе каждой из этих наук выстраивается соответствующая фундаментальная учебная дисциплина. Но при этом такой, казалось бы, мощный и всеохватный инструментарий оказывается, независимо от индивидуальных намерений исследователей, мало приспособленным к анализу явлений массового музыкального

² Асафьев Б. (Глебов И). Два течения — две оценки // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. М., 1976. С. 260.

³ Житомирский Д. Музыка для миллионов // Поп-музыка. Взгляды и мнения. М.; Л., 1977. С. 33.

искусства. На его территории он зачастую перестает работать, начинает «пробуксовывать», чему есть вполне объективные причины.

Известный ученый-теоретик музыки Ю. Кон как-то раз остроумно заметил: «Какова музыка — такова и теория. Нельзя ожидать, что исследования по дodeкафонии появились бы в XIII веке, так как этого явления не было в музыкальной практике. Теория всегда отражает состояние практики и даже отстает от нее»⁴. Если говорить о музыковедении, о доступных ему аналитических операциях, нельзя не увидеть его изначальной «заточенности» под музыку академической традиции, применительно к специфике которой оно и совершенствовало свой аналитический аппарат. Считать этот аппарат приложимым к любой области музыкального искусства было бы сильным преувеличением его возможностей.

Так, качественный скачок в изучении музыкального фольклора произошел, когда фольклористика перестала быть только отраслью музыковедения, а осознала себя самостоятельной искусствоведческой наукой со своей структурой, своей методологией исследования. Авангард тоже сформировал свои принципы подхода к новой звуковой материи, к современным способам организации музыкальной ткани, к новейшим композиторским техникам. Свою значительную лепту в теорию современной композиции внесли сами композиторы-авангардисты (Дж. Кейдж, О. Мессиан, К. Штокхаузен, Э. Денисов, А. Шнитке и др.), без работ которых наши представления о данном творческом виде были бы куда менее полными и объемными, а аппарат исследования музыки авангарда — менее системным и совершенным.

⁴ Баранова И. Ю. Г. Кон — человек, педагог, ученый // Израиль XXI. Музыкальный журнал URL. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Kon.htm>

Если с этих позиций взглянуть на массовую музыку, то следует признать, что методология и механизмы ее изучения пока не сложились. По-видимому, здесь тоже требуется своя система аналитических операций, свой исследовательский инструментарий. Но творцы, работающие в этой области, в большей своей части преследуют прагматические цели, а потому не питают особого интереса к ее теоретическому осмыслению. Что же касается представителей музыковедения, они, как уже отмечалось, весьма редко спускаются с «олимпа» академического искусства, чтобы пристально рассмотреть процессы, происходящие в сфере массового музыкального искусства, систематизировать бесконечное разнообразие его образцов и разновидностей, проанализировать его содержательные и жанрово-стилевые особенности, законы его жизни в социуме, формы его бытования и функционирования. А именно это должно лежать в основе изучения массовой музыки.

В музыковедении, как уже говорилось, укоренилась ориентация на композиторское творчество, гипертрофия опусов, а применительно к музыке далекого или близкого прошлого, еще уже — шедевров. Подобное «шедевроведение» чревато вынужденными издержками, связанными с «выпрямлением» (а значит, упрощением, а то иискажением) сложного, извилистого историко-музыкального процесса, представляя его как историю поступательного движения от шедевра к шедевру. Естественно, музыковедение и отдельные музыкально-исторические и музыкально-теоретические дисциплины, нацеленные на композиторские опусы, главным объектом изучения их особенностей, предметом всевозможных аналитических операций делают нотный текст: ведь он увековечивает произведение, представляя в наиболее «чистом» виде волю его создателя. В этом, безусловно, есть хотя и оправданная, но все же ограниченность традиционного музыковедения даже в изучении

академической музыки. Более всего от этого страдает анализ исполнительских стилей музыки, предполагающих импровизационность, многовариантность, а потому плохо поддающихся письменной фиксации. Немало уязвимого и в анализе оперных произведений, когда они изучаются в варианте нотных клавиров или партитур, а не как музыкально-сценический феномен. И уж совсем несостоятельным оказывается подобный анализ применительно к массовой музыке, для которой нотный текст часто вообще не имеет сколько-нибудь существенного значения.

Каким же, учитывая особенности массовой музыки, должен быть музыковедческий инструментарий ее изучения? Здесь все зависит от характера ее отношений с музыкой академической традиции. В каких-то случаях вполне возможна адаптация традиционной музыковедческой методологии к новым жанровым условиям. Можно вспомнить, что в свое время В. Зак разработал чисто теоретическую концепцию «линии скрытого лада» («ЛСЛ») на материале мелодики советской массовой песни, обнаружив неисследованные ранее, но чрезвычайно действенные в плане коммуникации возможности музыки (в том числе и академической). Данная концепция оказалась широко применимой в теоретических учебных дисциплинах — гармонии, анализе.

Чаще, однако, изучение массовой музыки может быть исключительно комплексным и междисциплинарным. Данный феномен, занявший свою «эстетическую нишу» между профессиональным академическим творчеством и фольклором (о чем еще будет речь в следующей главе), требует совмещения инструментария традиционного музыковедения с методами, выработанными фольклористикой, накопившей богатый опыт изучения музыкальных явлений, имеющих устные и многовариантные формы существования.

Помимо того массовая музыка требуют широчайшего культурологического подхода, выявляющего социально-духовное назначение данного музыкального вида, рассматривающего его в контексте среды, в которой он рождается, бытует и воспринимается. Ведь обстоятельств, влияющих на процесс рождения массово-бытовых жанровых образований, великое множество. С одной стороны, это факторы, условно говоря, «идеальные», «романтические»: духовные потребности людей, психологический климат общества, мироощущение, мирочувствование, присущее тому или иному времени и т. п. С другой — факторы менее «высокие», сугубо материальные, а то и прагматические, такие как финансово-экономические отношения, платежеспособность публики, различного рода физические реалии, например, особенности звуковой среды, акустические характеристики жизненного пространства музыки.

Таким образом, изучение массовой музыки должно совмещать глубокое погружение в саму ее звуковую материю с исследованием обширной сферы ее конкретно-социального бытования, порождающего широкий спектр смыслов, значений и формирующего систему их художественного опосредования. Без этого процессы, происходящие в интересующем нас виде, его структура, эволюция, генезис останутся закрытыми для понимания и изучения.

Современная практика дает немало подтверждений тому, насколько факторы, как будто бы совершенно далекие от музыки (материально-технические или экономические), в состоянии преобразовать не только отдельные жанры, но и всю жанровую систему массово-бытовой музыки в целом. Достаточно вспомнить, насколько технические средства, возникшие во второй половине XX века, трансформировали всю танцевальную культуру, вызвав к жизни новые, дискотечные ее формы и соответствующее им музыкальное

оформление. Вне технических достижений XX столетия невозможно себе представить и рождение рок-музыки, оказавшей воздействие на всю звуковую атмосферу не только массовой, но и академической музыки.

Экономический фактор сыграл решающую роль в современной поп-индустрии. Именно он породил огромное поточное производство, музикальный конвейер («фабрику звезд»), именно с ним связана тенденция к предельной визуализации звукового по своей природе искусства. Если иметь в виду, что большая (и наиболее агрессивная) часть современной массовой музыки стала в значительной степени продуктом не художественно-творческого, а экономического (шоубизнес) и технологического процесса, своего рода музикальной инженерии, и, соответственно, главными действующими лицами оказались фигуры, владеющие экономическими (продюсер) или технологическими (звукорежиссер, клипмейкер) средствами и возможностями, многое в ней и в формах ее функционирования можно, помимо сказанного, понять только с привлечением инженерно-технических знаний, технологий продюсирования, public relations, законов рынка, данных арт-менеджмента.

А главное, всякий изучающий массовую музикальную культуру и в плане научного исследования, и в учебном процессе должен обладать не только чутким музыкантским слухом, но и не менее острым слухом общественным, и постоянно помнить, что процессы, происходящие в сфере массового искусства, не являются исключительно результатом его внутреннего, имманентного бытия, они напрямую зависят от культурной среды, социума, жизни общества, в котором оно функционирует. Об этом еще почти полстолетия назад писал А. Сохор: «Включенность произведений массовых жанров в повседневную жизнь общества и наличие у боль-

шинства из них не только эстетической, но и духовно-практической функции... делают недостаточным отношение к ним только как к явлениям искусства. Это одновременно и явления непосредственно самой общественной действительности, социальные феномены в прямом смысле слова»⁵.

Подчеркнем при этом, что и у музыковедческих дисциплин здесь есть свое и достаточно обширное поле деятельности, включающее жанровую систематизацию, анализ содержательных начал, стилистических закономерностей, жанровых связей и взаимодействий, структурных особенностей, процессов интегрирования в иную художественную реальность, в контекст «высокого» искусства».

Исходя из вышесказанного, можно сформулировать основные задачи изучения массовой музыки в соответствующих курсах музыкальных учебных заведений:

- введение в орбиту учебного процесса в рамках специальной дисциплины, а также музыкально-исторических и музыкально-теоретических курсов материала из области массовой музыки;
- обогащение аналитического инструментария традиционного музыковедения методами, выработанными современной культурологией, фольклористикой и другими областями знаний в контексте конкретной социокультурной среды;
- знакомство с современными технологиями производства массовой музыки, аудиовизуальной составляющей, основами звукозаписи, принципами музыкальной коммуникации, методиками продюсирования и маркетинга;
- изучение массово-бытовой музыки в ее историческом прошлом, дополнение сложившейся историко-

⁵ Сохор А. О массовой музыке // А. Сохор. Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 1. Л.: Музыка, 1980. С. 238.

- музыкальной проблематики процессами, происходившими в сфере массово-бытового музицирования;
- выявление типологических свойств массовой музыки, опыты ее жанровой систематизации и классификации, анализ семантических и синтаксических особенностей различных жанров, форм их бытования, способов функционирования;
 - осмысление массового музыкального искусства в ряду других музыкально-художественных видов в их связях и взаимодействиях, сквозь призму одной «большой» музыки, единой эстетико-художественной системы;
 - изучение путей интеграции массовых жанров в иную художественную систему, в контекст «высокого», академического музыкального искусства, их диалога, анализ новых жанровых образований, возникающих на этих путях.



ГЛАВА ВТОРАЯ

МАССОВАЯ МУЗЫКА КАК ЯВЛЕНИЕ И ПОНЯТИЕ

Понятие «массовая музыка» широко применимо в обиходе и литературе, но как определенная видовая дефиниция оно не зафиксировано, расплывчено, обладает такой же многовариантностью, как и само явление. Зыбкостью и неопределенностью отличаются критерии, по которым то или иное музыкальное творение мы относим к разряду «массового». Кроме того, помимо определения «массовая» широко бытуют и другие понятия, близкие по значению и употреблению и в то же время далеко не идентичные, что вносит немалую путаницу. Так, в одном синонимическом ряду с понятием «массовая» оказываются такие, как «легкая», «эстрадная», «популярная», «развлекательная», «поп-музыка» и др. Пары понятий, встречающиеся в литературе и отражающие антиномию «массовая — академическая», также весьма разнообразны, например: «легкая — серьезная», «бытовая — профессиональная». Г. Бесселер, а вслед за ним и А. Сохор прибегают к определениям «обиходная — преподносимая». В немецкой литературе о музыке получила распространение пара «E. Musik — U. Musik», что близко нашим понятиям «серьезная — развлекательная». В чешском музыковедении утвердилась терминологическая пара «артифициальная

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru