

## Изучение популярной музыки в контексте нового музыковедения

**Сафиева Жанель Адлетовна**

магистрантка 2 года обучения

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

Койлыбаева Марлена Тастемировна

научный руководитель, PhD, доцент кафедры музыковедения и композиции

### **Аннотация:**

*Статья рассматривает эволюцию подходов к изучению популярной музыки в контексте нового музыковедения. Отмечается, что изменения в музыкальной парадигме в 1980-х годах под воздействием западного музыковедения привели к формированию нового направления – нового музыковедения. Это направление акцентирует внимание на культуре, эстетике, и герменевтике музыки, встраивая ее в обширный социокультурный контекст. Статья подчеркивает пересмотр канонов и методов написания истории музыки в новом музыковедении. В рамках данного дискурса отмечается становление отдельной научной области – исследований популярной музыки, с использованием моделей интерпретации из критической теории и культурных исследований.*

**Ключевые слова:** *Новое музыковедение, популярная музыка, исследования популярной музыки.*

Популярная музыка, неотъемлемая часть культуры, непрерывно эволюционировала в соответствии с изменениями в обществе, технологиях и восприятии искусства. Этот процесс стал предметом внимания для музыковедов, которые, наряду с изучением традиционных жанров, обращаются к новым методологиям для понимания многогранности популярной музыки. В данном исследовании, мы рассмотрим эволюцию методологических подходов к изучению популярной музыки, начиная с реакции западного музыковедения в 1980-х годах и заканчивая современными социокультурными контекстами. Разбор этих методов позволит лучше понять роль и влияние популярной музыки в различных аспектах общества и культуры. Для изучения избранной проблематики мы обращаемся к широкому спектру методов и подходов. В первую очередь, это историко-культурный анализ, который позволяет выявить влияние времени и технологических изменений на развитие популярной музыки. Далее это культурологический подход, посредством которого рассмотрение популярной музыки происходит в широком культурном контексте сквозь призму расовых, гендерных и социальных аспектов для понимания ее роли в формировании идентичности и ценностей. Вместе с этим обращаемся и к критическому анализу эволюции трансформаций идей в музыкознании, обращая внимание на работы таких авторитетных ученых как Дж. Керман и Р. Тарускин.

Так, на сегодняшний день можно говорить о том, что в музыкознании сформировались новые идеологические концепты, определяющие вектор развития мысли о музыке. Виной тому, в частности, стала реакция западного музыковедения в 1980-х годах на традиционное музыкознание, сосредоточенное на первичных исследованиях. Музыка на уровне практики, эстетики, историографии сохраняла свою автономию и не подчинялась требованиям социального и гуманитарного дискурса. Выражением автономии было понятие стиля. Это превращало музыкальную науку в позитивистскую, где важны факты и сбор, конструирование нарративной истории с опорой на факты. Так, новое музыковедение –

направление музыкознания – сосредоточилось на изучении культуры, эстетики, критики и герменевтики музыки. Музыкальные явления вписываются в широкий контекст, который требует внимания к таким феноменам как раса, гендер, класс и так далее. Импульсом новой научной парадигмы стала статья 1980-го года американского музыковеда Джозефа Кермана «How We Got into Analysis, and How to Get Out»<sup>1</sup>. Он не практиковал в сфере нового музыковедения, но очертил проблематику и модус, который представлялся ему важным и перспективным. В этой статье Дж. Керман писал о необходимости создания «новой широты и гибкости в академической музыкальной критике/ музыковедении, которая распространялась бы на музыкальный дискурс, критическую теорию и анализ» [1, с. 314].

Исследователи в парадигме «новое музыковедение» пересматривают канонические оценки и способы написания истории музыки. Вместо представления о том, что основой музыки является гений-композитор и его произведения, они начинают формулировать концепцию «паутины культуры»<sup>2</sup>, занимаясь герменевтикой, цель которой представить музыкальное значение как функцию музыкального процесса. Новое музыковедение не ставит в оппозицию культуру высокую и низкую. Культура универсальна и интересует исследователей, потому что она имеет большое значение в самоопределении идентичности, построении мира значимости, по отношению к которому обсуждение привилегированных регистров представляется неадекватным. Субъективность и идентичность, вместо гения и его продукта, магистральные позиции в рамках дискурса нового музыковедения. Новое музыковедение сочетает культурологию с анализом и критикой музыки, уделяя больше внимания социологии музыкантов и институций. В частности, американский музыковед Ричард Тарускин пишет следующее: «Действительно, если история создания и история восприятия одинаково существенны и обе необходимы для понимания продуктов культуры, из этого необходимо следует, что типы анализа, обычно полагаемые во взаимоисключающих “внешних” и “внутренних” категориях, могут и должны функционировать в симбиозе. Из этой предпосылки я и исхожу, отказываясь выбирать между тем и этим, но стремясь охватить и это, и то, и прочее» [2, с. 14]. Собственно, при изучении того или иного музыкального явления (в широком понимании) музыковеды в рамках нового музыковедения рассматривают его не только изнутри, но и со всевозможных позиций, которые могли на него повлиять.

В отличие от классического музыковедения (в частности, немецкого), новое музыковедение большое внимание уделяет неакадемическим жанрам – джаз и поп-музыка. Немецкие музыковеды, как правило, резко критикуют популярную музыку как неразрывно связанную с эстетикой развлечения, требуемой культурной индустрией. Собственно, обращаясь к методологическим наработкам нового музыковедения, в данном разделе реферата по теме планируемого диссертационного исследования мы бы хотели рассмотреть необходимость изучения популярной музыки.

Сегодня можно отчетливо говорить о том, что популярная музыка обрела свою собственную музыковедческую науку, которая носит название *popular music studies*<sup>3</sup>, включающую историографию популярной музыки и ее контекстуализацию с помощью моделей интерпретации, взятых из критической теории и культурных исследований, а также применение теории. Существует также значительная ассоциация профессиональных исследований популярной музыки – Международная ассоциация по изучению популярной музыки<sup>4</sup> (ее цель – создать международную, междисциплинарную и профессиональную организацию для содействия изучению популярной музыки, где руководящим принципом должно быть справедливое и сбалансированное представительство различных континентов, наций, культур и специальностей в политике и деятельности ассоциации), и специализированные научные журналы – «Popular Music» и «Popular Music and Society».

<sup>1</sup> «Как мы попали в анализ и как из него выбраться» – переведено на русский

<sup>2</sup> Web of culture – термин Гэри Томлинсона

<sup>3</sup> Исследования популярной музыки – переведено на русский

<sup>4</sup> <http://www.iaspm.net>

«Популярная музыка развивалась как сфера, охватывающая множество музыкальных стилей и практик, большая часть которых может быть расположена в рамках коммерческой индустрии развлечений. Можно считать, что каждая конкретная культура (нация, регион) создает свою собственную популярную музыку в той или иной форме, но этот термин стал синонимом американской и англо-американской музыки» [3, с. 194]. В целом, учитывая разнообразие всего того, что включает в себя популярная музыка, этот термин не поддается полноценному определению и классификации.

Вообще, популярная музыка существовала во многих различных исторических эпохах и контекстах. К ней относится существование традиций народной музыки и даже самостоятельный поиск популярности некоторыми музыкантами и композиторами. Однако полноценное формирование традиции и контекста популярной музыки наиболее четко регламентируется в XX-м веке. XX-й век стал одним из самых революционных и реакционных в истории человечества. Материальная и духовная сфера подверглись небывалых перемен. В области естественных и физико-математических наук были достигнуты большие успехи, которые повлияли на всё последующее развитие научной мысли. Так, были основаны теория относительности и квантовая теория, ядро было подвергнуто расщеплению, активное развитие получила электронно-вычислительная машина, новые открытия совершались в медицине. В творчестве же привнесение новых тенденций во многом было обусловлено влиянием двух мировых войн. Они стали не только деструктивным катализатором для всей общественности, но и нашли ответную реакцию у ярчайших представителей музыкальной деятельности, изобразительного искусства, кинематографа и других сфер искусства. Собственно, в процессе развития технологических инноваций нового времени – кино, звукозапись, телевидение, видео, популярная музыка нашла свое место в более широком понятии популярной культуры. Очевидно, что эпоха до Второй мировой войны была менее ярко отмечена этим процессом, и существовавшие музыкальные категории, которые в некотором смысле можно определить как «популярные» – блюз, джаз, свинг – хотя и распространялись через звукозаписи, в основном определялись спонтанностью живого исполнения. В случае блюза трансформация от устной народной традиции к электрическому городскому звучанию оказала формирующее влияние на последующие стили популярной музыки. В предвоенный период вместе с кинематографом зародился культ личности исполнителя как звезды, ярким примером которого стал Фрэнк Синатра.

Большинство исторических повествований о популярной музыке сосредоточено на ее развитии с 1950-х годов до настоящего времени, с последовательностью раскрытия стилей, содержащихся в исторической хронологии. В этой истории 1950-е годы и зарождение рок-н-ролла имеют основополагающий статус. Большое внимание уделяется музыке 1960-х годов, что определяется влиянием группы The Beatles, и рок-нарративам 1970-х годов, но очевидно, что в этот период также произошло разделение аудитории популярной музыки, часто по поколениям, и новая диверсификация стилей.

Процессы диверсификации, возникшие в конце 1960-х годов, продолжились и, более того, усилились в последующем развитии популярной музыки. Это прослеживается по множественности стилей и терминов, сосуществующих в схожих исторических рамках (инди, r&b, рэп, хип-хоп, трип-хоп и многие другие). Каждый из этих стилей способен привлечь свою собственную, зачастую эксклюзивную аудиторию, что еще больше подрывает представление о единой культуре. Плюрализм популярной музыки теперь может рассматриваться как отражение более широкого социального и исторического процесса. Это позволяет предположить, что популярная музыка, вместо того чтобы быть просто отражением этого процесса, является активным агентом в его построении и окончательным утверждением современной постмодернистской эстетики.

В целом, обращаясь к плюрализму популярной музыки, итальянский музыковед Роберто Агостини пишет о том, что в современной музыкальной реальности интуитивно разграничивается огромное количество видов музыкальной деятельности, которые не

являются «серьезными» или «фольклорными» – панк, рок-н-ролл, регги, хип-хоп, эмбиент, рекламные джинглы, музыка для кино и телевидения, песни и много другое. «Сейчас, несмотря на очевидные различия, у нас все равно создается впечатление, что мы сталкиваемся с определенной степенью однородности, с некоторыми общими элементами» [8, с. 169-170]. Так, в условиях итальянской среды он отмечает, что все эти виды музыкальной деятельности:

- не изучаются в государственных учреждениях (консерваториях, университетах, школах любого типа, научно-исследовательских институтах);
- происходят в контексте сложной деятельности (мультимедийная коммуникация, субкультуры и контркультуры, фон общественной и частной среды);
- циркулируют в основном в воспроизведенной форме (средства массовой информации, записи, кассеты, диски и т.д.) и производятся в основном в студиях звукозаписи;
- систематически обращаются к современным электроакустическим технологиям;
- встречаются каждый день, даже когда человек не хочет;
- к ним обычно подходят в «отвлеченном» режиме;
- иногда их даже не «слушают», а просто «чувствуют»;
- не субсидируются государственными деньгами, а основаны на свободном рынке;
- являются профессиональной деятельностью;
- широко распространены в современном индустриальном обществе, где они являются продукцией музыкальной индустрии;
- обычно не сопровождаются какой-либо музыкальной или эстетической теорией;
- часто встречаются в самых низших социальных классах.

На сегодняшний день можно кардинально или частично не соглашаться с каждым из пунктов Р. Агостини, но стоит подчеркнуть, что при более тонкой формулировке они могут позволить сформировать категориальный аппарат, который бы позволил унифицировать методы описания популярной музыки. Однако, попытки всякого рода унификации, созданные в 2022-м году, вряд ли будут полноценно работать хотя бы через 5-10 лет.

Вообще, популярная музыка сама по себе, возможно, и не является концепцией как таковой, но это музыкальный контекст, который изобилует концепциями, и его интерпретация требует применения концептуального мышления. Так, хорошо известно, что «Теодор Адорно, один из самых авторитетных защитников музыкального модернизма, после Второй мировой войны считался надежным ориентиром для прогрессивных интеллектуалов, в том числе и вне музыкальных кругов» [4, с. 75]. По этой причине его снобистское отношение к популярной музыке и джазу помогло создать или усилить барьер, препятствующий их проникновению не только в образовательные учреждения, но и в музыкальную науку. Т. Адорно рассматривал популярную музыку как изначально уступающую «высокой» культуре классической музыки [5]. В этой характеристике музыка определяется через общую «стандартизацию», а любое чувство индивидуальности или отличия объясняется как «псевдоиндивидуализация», которой манипулирует культурная индустрия. Это крайне негативная интерпретация, которая фокусируется исключительно на повторяющихся чертах (стандартизации) и отрицает исключительную природу и индивидуальность большей части популярной музыки.

Другие определения популярной музыки фокусируются на социальных или социологических рамках, рассматривая ее как продукт определенных социальных групп. Однако, уместно рассматривать некоторые аспекты популярной музыки как выражение или реакцию на конкретные социально-экономические обстоятельства в конкретный исторический момент, это не учитывает смену поколений или социальную мобильность: изменение социальных и/или экономических условий может оказать такое же сильное влияние на субъективную реакцию человека на музыку, как и контекст, в котором она изначально возникла. Тем не менее, социология популярной музыки остается важной, и социальное, коллективное измерение играет значительную роль как в ее производстве, так и в потреблении. В отличие от социологического понимания популярной музыки и широкого

контекста истории, развился специфически музыкально-ориентированный подход, который обеспечивает аналитическое внимание к музыке как «первичному тексту», а также более широкое обсуждение того, что на самом деле представляет собой текст в контексте популярной музыки.

В советском музыкознании термин «популярная музыка» в среде советских исследователей вызывал негласное неприятие (во многом из-за англоязычной кальки). В начале 1970-х Арнольд Сохор обосновывал неудобство этого определения его жанровой широтой, «так как наряду с эстрадной песней и куплетами из оперетты популярность в тех или иных условиях могут обрести и оперная ария, и фрагмент симфонии, и “серьезный” романс, явно принадлежащие к другой области» [6, с. 4]. Однако в данном случае происходит трудноуловимое смещение разговора о видах (разновидностях) музыки на ее жанры, которые воплощаются в конкретных музыкальных формах. Собственно, это во многом обусловило то, что в советском музыкознании популярная музыка на протяжении долгого времени называлась массовой, а также подразделялась минимум на два вида. К первому относилась советская эстрада и, в частности, советская массовая песня, которая занимала особое положение как новый жанр музыки для людей новой социальной формации. Вторым видом стала западная эстрада, которая описывалась как идейно чуждая и эстетически ущербная [7, с. 5]. В этом контексте можно подчеркнуть, что изучение популярной музыки – это также изучение истории и того, как различные силы того времени способствовали ее созданию.

Таким образом, подводя итоги, хотелось бы отметить, что роль и место популярной музыкальной культуры на сегодняшний день чрезвычайно велики. Она представляется взаимообогащающей сферой, которая как формирует, так реагирует на социальную повестку. Усилившаяся тенденция к ее изучению в рамках нового музыковедения определяет новые векторы на пути ее осмысления.

### Список литературы

1. Kerman J. How We Got into Analysis, and How to Get out // *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1980). – P. 311-331.
2. Taruskin R. History of What? перевод на русский О. Пантелеева // *Opera Musicologica*. №4 [6], 2010. – С. 4-18.
3. *Musicology: the key concepts. Second Edition* / David Beard and Kenneth Gloag. – London and New York: Routledge, 2016. – 360 p.
4. Fabbri F. What is popular music? And what isn't? An assessment, after 30 years of popular music studies // *Musicology in the 3rd Millenium*. Musiikki 2/2010. – P. 72-92.
5. Adorno T. On Popular Music // *Cultural Theory and Popular Culture*. – Athens, 1998. – P. 197-209.
6. Сохор А. О массовой музыке // *Вопросы теории и эстетики музыки*, 1973, № 13. – С. 3-31.
7. Шестаков Г. Музыка в буржуазной «массовой культуре». Критические очерки. – М.: Музыка, 1986.